

CAPÍTULO 2

De etiquetas e laranjas

2

De etiquetas e laranjas

2.1. Oscilações pós-modernas

Este capítulo começa com outro grito. Desta vez mais longo. Dura cerca de três horas. É o grito de uma mulher que, nesse instante, está com a cabeça posicionada atrás do corpo, tem os olhos e a boca abertos, e grita ininterruptamente até perder a voz. É possível ver sua garganta e inclusive o movimento de sua glote. Ela é Marina Abramovic entre os anos de 1975 e 1976, na performance *Freeing the voice*, desafiando suas limitações físicas a partir desta prova de resistência até a perda de controle consciente sobre o próprio corpo. O trabalho integra uma trilogia da performer, de que também fazem parte *Freeing the body* e *Freeing the memory*, propondo três diferentes modos de ação corporal: exteriorização da voz, movimento rítmico de todo o corpo e possibilidade de evocação.

Por que, até agora, todas essas alusões a performatividade e a performance em uma tese que se propõe a investigar determinadas práticas *teatrais* contemporâneas a partir de uma moldura conceitual compósita, estruturada segundo contribuições teóricas não apenas dos estudos de teatro e literatura, mas também da sociologia, antropologia e história? De maneira ainda mais específica, em uma tese que se dispõe a enfocar o teatro de um diretor como René Pollesch? Segundo quais perspectivas esses pressupostos teóricos permitem enxergar a interrelação entre os conceitos de teatro e performance? E a ambiguidade de um rótulo como *teatro performativo*? Respostas plausíveis fundamentam-se tanto na onipresença da ideia de performance nas sociedades contemporâneas quanto na discussão sobre as próprias fronteiras dos estudos teatrais, condicionada pelo posicionamento em relação a uma suposta revolução paradigmática operada – ou não – pela performance neste campo disciplinar. No que se refere a Pollesch, a abordagem da performance parece frutífera, entre outros motivos, por sua inserção no ideário pós-moderno, que, na esfera cultural, se utiliza fundamentalmente de

procedimentos estéticos muito próximos a algumas das estratégias exploradas pelo teatro de Pollesch. Muito mais que rotular seu teatro de pós-moderno, esta tese se propõe a apontar relações de sintonia e convergência com determinadas etiquetas hoje ativadas proveitosamente, bem como problematizar a própria escolha e construção destes rótulos.

Não apenas discutido no âmbito da teoria do teatro, mas também das artes plásticas, da antropologia, da literatura, entre outras áreas, o conceito de performance tornou-se uma espécie de conceito guarda-chuva, como ocorreu com o de pós-modernismo. A partilha de tal caráter abrangente implicando paradoxos e ambivalências, segundo o teórico do teatro Marvin Carlson, se deve ao fato de que os termos *performance* e *pós-modernism* “are products of the same cultural environment”. (CARLSON, 1996, p.123). Para entender, então, não somente sua relação ambivalente com determinadas práticas teatrais da primeira década dos anos 2000, mas sobretudo a própria operação historiográfica de elaborar etiquetas como *teatro pós-moderno*, *teatro pós-dramático* e *teatro performativo*, a proposta de abordar a conexão entre performance e pós-modernismo justifica-se também pela possibilidade de compreensão dessas diferenças terminológicas, levando em conta, além de seu aspecto construtivo, o contexto em que foram originalmente propostas.

A utilização teórica do termo *performance* deve muito ao encontro, em território norte-americano, entre estudos teatrais e estudos de sociologia e antropologia, nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo operados por Erving Goffman, Victor Turner e Dwight Conquergood, do lado das ciências sociais, e Richard Schechner, por parte dos estudos de teatro. No entanto, foi apenas na década de 1980 que o termo, além de ferramenta teórica, então usada já de maneira muito abrangente por vários campos de saber, ganhou uma teorização específica diretamente relacionada a *Performance Art*. A publicação de *Take up the Bodies: Theater at the Vanishing Point* (1982), de Herbert Blau, é considerada por muitos teóricos, entre eles Philip Auslander, como um marco da introdução da teoria vinculada a *Performance Art* nos estudos teatrais. Isto ocorreu quase dez anos depois da publicação do texto emblemático de Richard Schechner celebrando o encontro entre teatro e ciências sociais em *The Drama Review* (1973), no qual listava sete áreas de interseção entre o que chamou de *performance theory* e as ciências sociais:

1. Performance in everyday life, including gatherings of all kinds;
2. The structure of sports, ritual, play, and public political behaviors;
3. Analysis of various modes of communication (other than the written word); semiotics;
4. Connections between human and animal behavior patterns with an emphasis on play and ritualized behavior;
5. Aspects of psychotherapy that emphasize person-to-person interaction, acting out, and body awareness;
6. Ethnography and prehistory – both of exotic and familiar cultures;
7. Constitution of unified theories of performance, which are, in fact, theories of behavior. (SCHECHNER, 1973, p.5)

Havendo participado ativamente do estabelecimento do departamento de Performance Studies, na New York University, Schechner não esconde a recusa de sua autoidentificação com os estudos de teatro. Isto se pode observar já na década de 1970, justamente pelo fato de que em sua proposta de intercâmbio com as ciências sociais, não constava o teatro, mas sim, a ideia de performance. Esta ruptura que se tornaria ainda maior e mais radical em suas afirmações de 1992 – “The new paradigm is ‘performance’ not theatre”. (SCHECHNER, 1992, p.9) – gerando reações a favor e contra, significava a abertura de duas vertentes para o enfoque da performance: uma mais antropológica, que se orientava na direção das ideias de Schechner, concebendo performance, de um lado, para além do âmbito artístico, incluindo toda a cultura (esporte, divertimentos populares, jogos, ritos curadores, de fertilidade, guerra, etc.), e de outro, como ferramenta teórica permitindo conceitualizar o próprio funcionamento artístico. A segunda perspectiva concentrava-se exatamente nesta conceitualização, com ênfase mais específica sobre a *Performance Art* enquanto prática predominantemente estética, em questionamento direto da noção de teatro tradicional e da fronteira mesma entre todos os âmbitos artísticos (FÉRAL, 2008).

Apesar de também se utilizar da performance e da própria noção de performatividade como ferramentas teóricas de observação, esta tese se propõe, neste momento, a incluir *também* a segunda perspectiva, enfocando a *Performance Art* e suas relações de ambivalência com os projetos estéticos do modernismo e do pós-modernismo, partindo da premissa de que no cruzamento destes dois eixos emerge uma parte do teatro do início dos anos 2000, com a qual se poderiam identificar especialmente alguns elementos do teatro de René Pollesch.

A onipresença da ideia de performance no âmbito social na primeira década do novo século apresenta determinadas características muito diferentes dos aspectos que definiam a abrangência social da performance nos termos de Schechner e Turner nos últimos trinta anos. Isto se evidencia não apenas pelas modificações das condições materiais de observação, implicadas fundamentalmente pela internet e pelo *cibernetical turn*, por exemplo, mas também pelo próprio fato de esta onipresença ser contemporânea a uma produção teatral que, em certa medida, não mais se opõe à *Performance Art*, de maneira tão diametral quanto a ideia de teatro do alto modernismo, que apostava na autonomia da arte, e também a uma produção teórica que muitas vezes não mais se posiciona de maneira extrema em um destes campos polares, combinando hoje perspectivas de observação *entre* as visões antropológica e estética.

No âmbito de uma rearticulação recontextualizada da distinção feita pelo antropólogo Dell Hymes entre *recepção* e *performance*, Paul Zumthor enfatiza, em seu ensaio “Body and Performance” (1994), as alterações radicais das condições de performance, a partir das mudanças sofridas pela mídia audiovisual e auditiva, motivadas pelo acelerado desenvolvimento tecnológico alcançado no século XX. A diferenciação proposta por Hymes se calcava fundamentalmente sobre uma questão temporal: enquanto a recepção seria caracterizada pelo fosso temporal inegável que separaria a produção artística de sua realização social; a performance seria baseada diretamente na própria experiência, com tudo o que traz de imediato e instantâneo. (ZUMTHOR, 1994). É, no entanto, em seu livro *Performance, réception et lecture*, de 1990, que Zumthor vincula explicitamente a discussão sobre a transformação das mídias à ideia da transformação das condições de performance, a qual se determinaria pelas próprias condições da comunicação: “a partir de McLuhan sabemos que a história das mentalidades e dos modos de pensar (de fato, quase tudo o que designa nossa palavra *cultura*) é determinada pela evolução dos meios e modos de comunicação”. (ZUMTHOR, 2007, p.36).

Na perspectiva de Zumthor, além de seu evidente vínculo antropológico com qualquer tipo de ação comunicativa, no sentido de remeter às condições de apresentação e de experiência, o termo performance refere-se tanto a um determinado ponto do tempo experienciado como presente quanto à presença concreta dos participantes da ação naquele instante (ZUMTHOR, 1994, p.218).

Por seu lado, a recepção de um texto acusa um processo histórico de compreensão, diretamente associado a sua inserção social, em determinada comunidade de leitores, implicando um processo temporal não imediato. Contrastando, assim, com a performance, a qual se situa numa agoridade, de certo modo, “outside the flow of time”. (p.218). Nesse sentido, a concretização efetiva do texto se dá na performance e não na recepção. A recepção é um processo de concretização social, em que o texto não se materializa efetivamente. Essa sua materialização só ocorre no momento da performance: “It could be said that performance is a moment of reception, a privileged point in time in which a text is actually experienced”. (p.218). O tipo de concretização operado na recepção alcança, portanto, apenas as dimensões da sociedade, ou seja, enquanto realidade socialmente construída, à medida que a recepção corresponde ao processo através do qual um texto se transforma em realidade social. Em oposição aos discursos produzidos na vida cotidiana, em que a recepção se limita à performance, dado o seu caráter efêmero; no texto literário, verifica-se um enorme contraste entre recepção e performance. Neste contexto, Zumthor expande o enfoque exclusivamente etnológico e sócio-linguístico de Hymes, no sentido de uma perspectiva mais complexa, propondo a ênfase sobre a investigação dos hábitos perceptivos, como alternativa ao ponto de vista etnológico que, em sua ótica, se refere basicamente a formas de transmissão de conteúdos. Sua crítica a concepções antropológicas tradicionais funda-se no fato de que, ao tematizarem a relação entre os signos e seus usuários, obscurecem “o instante de sua percepção”, enfatizando os fatos sociais em detrimento “da experiência individual e do prazer experimentado para atingir talvez em fim de percurso o ritual coletivo”. (ZUMTHOR, 2007, p.35-36).

Fruto de um colóquio organizado pelos editores, Gabriele Klein e Wolfgang Sting, na Universität Hamburg no semestre 2004/2005, marcando o início do programa *Master of Arts Performance Studies*, o livro *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (Performance. Posições acerca das artes cênicas contemporâneas), publicado em 2005, reúne contribuições de profissionais com as mais diversas formações: teóricos e críticos do teatro, da dança, da mídia e da cultura, assim como artistas e performers. Em seu texto escrito a quatro mãos, como introdução para a coletânea, Klein e Sting focalizam a performance inicialmente a partir da perspectiva do *cultural turn*, conforme os

estudos antropológicos de Richard Schechner, Victor Turn e Milton Singer, e em seguida, de maneira ainda mais precisa, adotam o ponto de vista do *performative turn* –, situando a performance como prática social e estética que conquistou espaço a partir do fortalecimento do papel do performativo nas culturas e sociedades ocidentais, no contexto das transformações radicais e extremamente contraditórias ocorridas desde os anos de 1970 – globalização e simultânea fragmentação cultural, social e política; informatização, virtualização, mediatização e ao mesmo tempo “eventização” (*Eventisierung*), teatralização e musealização do social; políticas neoliberais, pós-coloniais e simultânea reatualização de uma política pública nacional, etc. Em referência direta ao teórico do teatro e diretor inglês, Baz Kershaw, os autores sublinham este contexto específico para o estabelecimento da chamada “performative society”, definida em termos de flexibilidade, fragmentação, pluralidade e diversidade cultural. (KLEIN & STING, 2005, p.7-8).

No livro *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (1999), Kershaw havia identificado como sociedades performativas, democracias modernas em sociedades altamente mediatizadas, em que o capitalismo coexiste com a própria democracia: “In such societies performance has gained a new kind of potency because multi-party democracy weaves ideological conflict visibly in to the very fabric of society”. (KERSHAW, 1999, p.13). Nesta fabricação, a performance vincula-se, pois, à manutenção de processos políticos, culturais e de estruturas sociais, em cuja organização o mercado ocupa função central.

Although the ‘performance’ of companies, firms, shares, employees, institutions, etc., may be measured primarily in mundane material and/or statistical ways, the notions that they are ‘players’ on an economic or industrial or civil ‘stage’ is always implied by the usage. Equally, how individuals fare in the competition between life-styles or the struggle for survival depends increasingly on their ability to ‘perform’. (KERSHAW, 1999, p.13).

Apoiando-se, então, na tese de que até o advento de sociedades pós-industriais a maioria dos eventos sociais, à exceção do carnaval, não se realizavam como espetáculos públicos, e de que, no entanto, através da mídia, houve uma *eventização* das performances culturais – fazendo presente o fortalecimento do performativo em todos os domínios da sociedade: economia, política, ciência,

cultura, esporte, etc – Klein e Sting exploram a ideia de *performative turn*, sobretudo, através do exemplo da espetacularização do esporte – em referência direta ao livro de Gumbrecht, *Lob des Sports* [Elogio do esporte] (2005) – aludindo a um aumento crescente da significação social de eventos esportivos, a partir da revalorização de estrelas do esporte como verdadeiras estrelas da mídia, da proeminência de jornalistas esportivos cada vez mais dispostos ao risco, e da força simbólica da vitória e da derrota em campeonatos esportivos, mobilizando toda uma seleção nacional (p.11).

Também Kershaw enfatizou a mediatização – “every time we turn into the media we are confronted by the representational styles of a performative world” – e ainda a globalização da comunicação como aspectos fundamentais para essa nova importância da performance: “Moreover, the globalisation of communications presents the life of other cultures performatively as widening realms of human identity become object of the spectator’s gaze and the social and political resonance of terrible crises (...) is absorbed by the relentless opacity of the electronic spectacle.” (KERSHAW, 1999, p.6). A diferença de sua abordagem, no entanto, situa-se no vínculo estabelecido entre esta nova valorização da performance e características centrais da ideia de pós-moderno, as quais explicita através de uma citação de Dick Hebdige:

(...) morbid projections of post-war generation baby boomers confronting disillusioned middle-age... a proliferation of surfaces, a new fase of commodity fetishism, a fascination for images, codes and styles, a process of cultural, political or existential fragmentation, and/or crises, the ‘decentering of the subject’ an incredulity towards metanarratives’, the replacement of unitary power axes by a plurality of power/discourse formations, the ‘implosion of meaning’, the collapse of cultural hierarchies (...) (HEBDIGE, apud KERSHAW, 1999, p.6)

Na investigação das possibilidades do *radical* na performance contemporânea – e, em sua ótica, isso significa dizer: do final da década de 1990 – Kershaw deixa claro o seu intento de não cair em armadilhas dicotômicas com relação ao conceito de pós-modernismo, em termos de ruptura ou descontinuidade no que se refere ao modernismo. No âmbito do meio acadêmico britânico, em que, segundo o próprio Kershaw, escrever sobre performance implica posicionar-se em uma das extremidades polares, ou contra ou a favor do pós-modernismo, sua

proposta se concretiza como tentativa de enxergar a complexidade da relação entre moderno e pós-moderno, bem como o caráter ficcional destes rótulos. Não se pode deixar, no entanto, de sublinhar o esforço de relativização de sua própria moldura teórica, composta, de maneira declarada, não apenas por Baudrillard como anunciado no subtítulo, mas também por Fredric Jameson, conhecidos críticos do pós-modernismo. Esta relativização identifica-se exatamente em sua busca pelo radical nas performances do final da década de 1990, propósito que Jameson provavelmente consideraria pouco fértil. Sob este mesmo enfoque, se pode perceber, em sua argumentação, o contraste entre o lugar comprometido ocupado pelo teatro nas sociedades pós-industriais e o potencial transgressor e radical oferecido pela performance: “While theatre mostly has become a marginal commodity in the capitalist cultural market-place, performance has emerged as central to the production of the new world disorder, a key process, in virtually every social-political domain of the mediatised globe”. (p.5). Segundo Kershaw, seu argumento funda-se exatamente na conversão de contradições em paradoxos. Sua proposta de performance radical se identifica, de um lado, de certa maneira, com a antiga noção de *teatro político*, contraditoriamente não mais possível na contemporaneidade se concebida em termos idênticos aos de antes do colapso do mundo comunista, uma vez que conectada a uma função persuasiva comprometida com a conscientização política do espectador, objetivando a sua tomada de partido a favor de um ideário político predeterminado, em defesa de uma classe dominada, em certos momentos identificada com os anseios da classe operária. E é sob esta perspectiva que se pode ler o subtítulo de seu livro (*Between Brecht and Baudrillard*) também como *entre modernismo e pós-modernismo*, uma tentativa de conceber ambos os termos de maneira relacional, a partir da ideia de que o radicalismo das transformações motivadas por Brecht ao mesmo tempo que se pode inscrever, a partir de sua ótica, em um contexto modernista – “the kind of vision projected by Brecht – which encompassed a world enjoying a growing measure of justice, equality and freedom – will forever be a thing of the past”. (p.17) – pode propiciar também um radicalismo extremamente eficaz para uma perspectiva pós-moderna. Sua proposta de radicalismo localiza-se, então, nas performances situadas *além* do teatro, inclusive de suas fronteiras físicas, no sentido de que, nesta ótica, a banalização do político na contemporaneidade, quando situada dentro do espaço teatral, anularia seu potencial radical.

A discussão sobre se o teatro de Brecht seria considerado a expressão do auge do modernismo ou do início do pós-modernismo implica a escolha de perspectivas muito particulares de enfoque do próprio conceito de pós-modernismo. A complexidade desta questão se deve não somente à dupla inserção de Brecht como autor e diretor – uma vez que a mesma discussão ambivalente também poderia ser dirigida, entre outras propostas estéticas, para o *nouveau roman* francês – mas sobretudo ao caráter relacional do conceito de pós-moderno, o que segundo o teórico alemão Andreas Huyssen, não permite que este conceito seja definido; apenas contextualizado a partir de historização constante. A ambiguidade favorecida por sua própria forma, concretizada no hífen de seu nome composto, permite simultaneamente tanto perspectivas que enfocam a ideia de continuidade histórica quanto pontos de vista que enfatizam a ruptura com o modernismo. Em seu livro *After the Great Divide* (1986), Huyssen argumenta que a busca pelo potencial crítico do pós-modernismo implica a abordagem *em relação* ao modernismo, do qual o pós-modernismo é absolutamente indissociável. Neste sentido, Huyssen afirma a importância de sublinhar o movimento de exportação do conceito de pós-modernismo dos EUA para a Europa, caracterizando nesta inversão vetorial uma dissincronia não homogênea que marca a emergência posterior deste conceito em contexto europeu.

Uma abordagem da revitalização do projeto vanguardista nos anos de 1960 aponta para o enfoque da relação da neovanguarda com a indústria cultural como distintiva entre a emergência desse fenômeno nos EUA e na Europa. Segundo Huyssen, a neovanguarda europeia se distancia da norte-americana por uma maior conscientização de sua própria cooptação com a indústria cultural, ou seja, por uma postura relativamente crítica à cultura de massa, relacionando-se, portanto, em continuidade com pressupostos elitistas do movimento modernista. O alto modernismo se configuraria, pois, como expressão de uma elite cultural que, em última instância, vincula-se a valores de uma tradição europeia que legitima o poder político de uma classe burguesa, excluindo do cânone uma cultura voltada para as massas. Nos EUA, ao contrário, o projeto das neovanguardas situa-se, nos anos da contracultura, em sintonia efetiva com as reivindicações de certas vanguardas históricas, e é precisamente sob este aspecto que se pode localizar a emergência tanto do fenômeno do pós-modernismo de maneira mais ampla, quanto especificamente da prática da *Performance Art*, em território norte-

americano, a partir de alguma minimização da distinção – tão enfatizada no alto modernismo – entre alta e baixa cultura.

Klein e Sting caracterizam, assim, a performance exatamente a partir de seu caráter ambivalente, diretamente vinculado à própria desestabilização das fronteiras entre arte e cultura popular operada por ela (KLEIN & STING, 2005, p.11). Em sua perspectiva, ao mesmo tempo que as aproximações com a cultura popular e com os critérios da comunicação de massa permitem uma ampliação das possibilidades estéticas da performance, abrem também, em sua ótica, a possibilidade de novas estratégias de apropriação. Sob este enfoque, o caráter de shows e entretenimento das performances públicas populares é conferido por estratégias de apropriação econômicas, políticas e midiáticas:

Voltados para o sucesso comercial, são eventos encenados segundo estratégias de mercado que acenam para negócios rentáveis e atendem, de maneira específica, às estruturas do desejo em sociedades neo-liberais, ao serem apresentados como únicos e irrepetíveis, novos e a-históricos, e como produtos exclusivos e raros que prometem autenticidade.¹² (KLEIN & STING, 2005, p.10).

O livro emblemático de Jameson, *Post-modernism, or the cultural logic of the late capitalism* (1984), fortemente identificado com a crítica marxista, publicado dois anos antes que o de Huyssen, vê a apropriação de critérios da comunicação de massa, a partir dessa desestabilização de fronteiras, de maneira explicitamente negativa. Ao caracterizar o pós-modernismo como uma “tendência cultural dominante” da sociedade de consumo, identificada a partir da dissolução da hegemonia burguesa através de ações do capitalismo tardio e do desenvolvimento da cultura de massa, e ao considerar a perda do estilo peculiar e individual do modernismo como algo negativo, a crítica de Jameson dirige-se contra o procedimento paródico típico da estética pós-moderna, o qual classifica como pastiche, isto é, imitação ridicularizadora e nostálgica, sem nenhuma força expressiva em sua neutralidade: “In this situation parody finds itself without a vocation, it has lived and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place”. (JAMESON, 1991, p.25).

¹² Tradução minha.

No contexto dessa discussão, Linda Hutcheon, por sua vez, identifica a paródia pós-moderna como uma estratégia de relação com o passado calcada na ironia e ao mesmo tempo na criação de um espaço para acomodar esse passado que emerge, em *presença*. Com isso, argumenta que Jameson parece “não perceber o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte ‘séria’”. (HUTCHEON, 1991, p.38). Na perspectiva de Hutcheon, não se trata de nostalgia, mas antes, de uma postura ao mesmo tempo irônica e amorosa. Essas simultaneidades que residem na própria noção do pós-moderno parecendo muitas vezes se contradizer ilustram-se, nesta ótica, pela seguinte tentativa de apreensão do fenômeno: “Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político”. (p.20). E ainda: “O pós-modernismo passa a ser totalmente cúmplice ou totalmente crítico, seriamente comprometido ou polemicamente opositor. É por isso que ele tem sido acusado de tudo, da nostalgia reacionária à revolução radical.” (p.254).

A perspectiva de Hutcheon configura-se de maneira particularmente interessante para esta tese, porque em sua caracterização de paródia utiliza como analogia explicitamente o conceito brechtiano de *Verfremdungseffekt*. Esta estratégia teórica revela-se, de sua parte, muito eficaz na observação do teatro de René Pollesch, como será visto de maneira mais detalhada em momentos posteriores desta investigação. Neste ponto, importa apenas sublinhar a relação dialógica estabelecida pela paródia entre a identificação e a distância, na abordagem de Hutcheon: “A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele”. (p.58). Neste contexto, ela enfatiza a contradição de o pós-modernismo, enquanto fenômeno cultural que se utiliza de determinadas versões de princípios brechtianos, ainda ser condenado pela própria crítica marxista, e compara explicitamente procedimentos estéticos autorreflexivos pós-modernistas com a exposição e autotematização da convenção teatral operada pelo teatro épico de Brecht: “A ficção pós-moderna – assim como o drama de Brecht – tende muitas vezes a utilizar seu compromisso político em associação com uma ironia distanciadora, como essa de que falamos, e também com a inovação técnica a fim de ilustrar e encarnar seus ensinamentos” . (p.231).

Segundo o teórico alemão Hans-Thies Lehmann, no entanto, muito embora o teatro épico de Brecht tenha introduzido uma ênfase sobre o processo de representação contra o pano de fundo de uma ruptura entre esta e o representado, não alterou concretamente a posição de observação. Em seu livro *Postdramatisches Theater* (1999), ele afirma que é apenas na performance que a relação entre ator e espectador é fundamentalmente perturbada no sentido de um deslocamento do lugar e das estruturas da comunicação teatral:

O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu êxito na comunicação. É então inquestionável que o público, na condição de parceiro participante no teatro e não mais de mera testemunha exterior, decide sobre o êxito na comunicação. (LEHMANN, 2007, p.227).

Partindo da premissa de que “as performances intensificam a comunicação face a face”, exatamente através da irrepitibilidade, da novidade e da autenticidade, Klein e Sting também as inserem, de maneira explícita, no contexto de situações comunicativas interativas, cujo sucesso ou fracasso depende muito do espectador, e cuja qualidade não pode ser medida segundo critérios fixos, mas apenas nas próprias interações bem sucedidas (KLEIN & STING, 2005, p.10). Precisamente esta intensidade da comunicação face a face Lehmann havia associado à ideia de *presença* desenvolvida por Gumbrecht, identificando a ênfase sobre a presença do ator desconectada da ideia de representação de um personagem, como base para a validade estética do que chama de *teatro pós-dramático*:

no centro do procedimento performático (que não compreende apenas formas artísticas) encontra-se uma ‘produção de presença’ (Gumbrecht), a intensidade de uma comunicação ‘face a face’ que não pode ser substituída por processos de comunicação transmitidos por interface, por mais avançados que eles sejam. (LEHMANN, 2007, p.225-226).

Segundo Klein e Sting, enquanto a dimensão temporal é integrada pela performance a partir de fugacidade, simultaneidade e, da própria irrepitibilidade, a dimensão espacial se mostra precisamente como definidora de suas relações com o teatro, uma vez que a performance rompe, desde suas origens, os limites

geográficos do teatro clássico, a partir da utilização de espaços públicos: “Trata-se de uma prática teatral que constrói espaços definidos como teatrais apenas pela apresentação e no decorrer dela”¹³. (p.12).

Na relação ambivalente entre performance e teatro, em que figuram formulações paradoxais como essa própria definição de performance como “praxis teatral”, surgem muitos espaços *entre*. Ao historizar a existência de um “campo de fronteira” – que, à medida que nos anos de 1980 se expressava por certa teatralização da performance, no fim da década de 1990 se evidenciaria pelo movimento inverso, i.e., pela exploração pelo teatro de seu caráter de acontecimento e de auto-representação – Lehmann enxerga esta mútua contaminação em termos de alargamentos e encurtamentos temporais:

A performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo. Já o teatro experimental se ‘encurta’ sob a influência de ritmos de percepção mais acelerados: não mais se orientando pelo desdobramento psicológico das ações e dos personagens, ele pode se contentar com apresentações de uma hora mais ou menos. (p.224).

Esta teatralização da performance observada por Lehmann na década de 1980 foi vista por Klein e Sting em termos de uma mudança de enfoque da ação para a apresentação teatral a partir de novas aproximações do texto e novas distâncias com relação ao público. No entanto, eles também caracterizam as performances desta época, contraditoriamente, pela busca do específico de cada arte, pelos novos usos da técnica, do corpo e das mídias em geral, contrastando estes procedimentos com os dos anos de 1970, em que as performances proclamavam a ausência de fronteiras entre as artes a partir de práticas intermediais entre teatro, dança, cinema, música e pintura. Segundo os autores, as performances dos anos de 1990, por sua vez, são caracterizadas por elementos que também poderiam se identificar tanto com a década de 1970 quanto com a de 1980: anti-ilusionismo, trabalho coletivo e utilização das próprias biografias.

Diante de tal dificuldade no estabelecimento de fronteiras fixas e estáveis, caberia, ainda, a pergunta sobre uma revolução paradigmática no caso da performance?

¹³ Tradução minha.

Em seu livro *From acting to performance. Essays in Modernism and Postmodernism* (1997) – no contexto do debate específico do meio acadêmico norte-americano sobre o desenvolvimento da disciplina *Performance Studies* separada de *Theatre Studies* – Philip Auslander cita a polêmica afirmação de Richard Schechner, em “A New Paradigm for Theatre in the Academy” (1992), de que *Performances Studies* corresponderia ao novo paradigma, em termos kuhnianos, que viria a substituir *Theater Studies*. Isto significa, que segundo Schechner, os departamentos de Teatro deveriam ser substituídos por departamentos de Performance. Em um tom acentuando a condição compósita, o argumento de Auslander sugere uma abordagem relacional entre performance e teatro, e uma não invalidação do teatro pela performance, existindo entre ambos uma “articulação” complexa, também nos termos de Thomas Kuhn (AUSLANDER, 1997, p.2). Enquanto o texto de Schechner traduz-se como reivindicação política de legitimação de um campo disciplinar, a partir de uma perspectiva antropológica, o livro de Auslander identifica-se mais com o ponto de vista específico da *Performance Art*, enfatizando o papel desempenhado pelo conceito de pós-modernismo na definição da relação entre performance e teatro. Neste sentido, a pergunta sobre se a performance constituiu ou não uma revolução paradigmática com relação aos estudos teatrais pode inscrever-se segundo perspectivas distintas, geradoras, por sua vez, de respostas distintas, conforme determinados interesses teóricos, políticos, acadêmicos, etc.

A partir, então, do ponto de vista da *Performance Art*, Auslander propõe uma discussão do texto emblemático de Michael Fried, “Art and Objecthood” (1967), originalmente contextualizado no âmbito das artes visuais, para problematizar a emergência e recepção da performance no âmbito do pós-modernismo. Em sua crítica ao minimalismo Fried defende a manutenção da autonomia estética pela arte modernista a partir da suspensão e anulação de sua objetividade. A arte minimalista (*literalist*) é condenada por ele, então, justamente por descobrir e projetar esta objetividade: “the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art”. (FRIED, apud AUSLANDER, 1997, p.50). Segundo Auslander, para descrever o inimigo da pintura modernista, Fried se utiliza da identificação do conceito de objetividade com o conceito de teatralidade. Por teatralidade Fried entende a afirmação da própria presença pela pintura

minimalista, bem como sua total dependência do espectador para legitimar seu estatuto artístico, em contraste com a auto-suficiência da arte modernista que transcende a presença e a temporalidade. O argumento de Auslander é que o conceito de teatralidade em Fried corresponde ao próprio conceito de pós-modernismo. Nesta ótica, a crítica de Fried contra o minimalismo, baseada numa teoria do modernismo herdada de Clement Greenberg, permite enxergar a relação entre moderno e pós-moderno em termos mais complexos e não dicotômicos: “Implicit in Fried’s essay is an account of postmodernism which suggests that postmodernism arose within the problematic of late modernism, not somehow ‘after’ modernism or as the result of a rupture with modernism.” (AUSLANDER, 1997, p.52).

É no entanto quando retoma o artigo da teórica do teatro canadense Josette Féral, “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, de 1982, que a abordagem de Auslander se torna mais complexa. Neste texto, Féral cita Fried justamente para resgatar a incompatibilidade entre arte e teatro, no entanto, em vez de um ponto de vista modernista, ela se posiciona a partir de uma perspectiva pós-estruturalista: “If we agree with Derrida that theatre cannot escape from representation... and if we also agree that theatre cannot escape narrativity... then it would seem obvious that theatre and art are incompatible.” (FÉRAL, apud AUSLANDER, 1999, p.55). Isso significa situar o conceito de performance de maneira antagônica ao de teatro, desconstruir seu traço mais próprio, isto é, a representação. Sob este enfoque, no que se refere tanto ao uso do texto, do corpo e do espaço, como à relação com o público, a ideia de performance se define a partir de fragmentação e descontinuidade, em oposição à coerência teatral. Na ótica de Féral, então, o teatro como uma estrutura narrativa de representação que inscreve o sujeito em uma ordem simbólica a partir da própria convenção teatral, contrasta exatamente com a desconstrução dessas convenções operada pela performance.

No artigo “The Resistance to Theatricality” (2002), Marvin Carlson enfoca este mesmo texto de Féral como um exemplo de perspectiva mais produtiva de utilização do termo *teatralidade*, o qual segundo ele, começou a ser marginalizado de maneira proporcional à ocupação cada vez maior de espaço do termo *performance* no discurso teórico. A complexidade da contribuição de Féral se concretiza, nesta ótica, no fato de que apesar de estabelecer vínculos entre teatro e estruturalismo e entre performance e pós-estruturalismo, Féral não utiliza o termo

teatralidade como ferramenta distintiva, associada a operações exclusivas e específicas do teatro, mas a uma oscilação entre duas realidades: “the specific symbolic structures of the theatrical and the realities of the imaginary that make up performance” (FÉRAL, apud CARLSON, 2002, p. 242-243).

No livro *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras* (2004), uma publicação argentina que reúne textos de Féral apresentados em conferências e congressos em diversas partes do mundo em um período de cerca de dez anos, traduzidos ao espanhol, Féral situa a questão da teatralidade enquanto especificidade do teatro como tipicamente moderna, colocada a partir das vanguardas histórias que problematizavam o texto como responsável por uma teatralidade inerente, bem como as próprias convenções teatrais. No entanto – e se poderia dizer em sintonia com concepções dos estudos literários fortemente orientados por uma perspectiva fenomenológica, como a Teoria do Efeito de Estético de Iser – Féral afirma a teatralidade não como uma propriedade intrínseca, mas construída pelo olhar do espectador:

La teatralidad así percibida sería no solamente la emergencia de un quiebre en el espacio, de una división de lo real para que se pueda surgir una alteridad, sino la constitución misma de este espacio hecha por la mirada del espectador, una mirada que, lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad, arrastrando verdaderamente una modificación cualitativa (de la que hablaba Husserl) de las relaciones entre los sujetos: el otro se vuelve actor, sea porque manifiesta que está representando (la iniciativa pertenece al actor), sea porque la simple mirada que el espectador pone sobre él lo transforma en actor – hecho esto a pesar suyo –, y lo inscribe en la teatralidad (la iniciativa pertenece, entonces, al espectador) (FÉRAL, 2004, p.91-92).

Segundo esta ótica, muito mais que uma propriedade, a teatralidade se configura como um processo construtivo entre dois sujeitos, um observador e um observado: “la teatralidad es un hacer, un suceder que construye un objeto antes de consagrarlo como tal. Esta construcción es el resultado de una doble polaridad que puede partir de la escena y del actor tanto como del solo espectador”. (p.92).

Se poderia estabelecer um paralelo dessa discussão nos estudos de literatura, a partir do contraste entre a exploração do conceito de literariedade pelos formalistas russos, no início do século XX, motivados pelas experimentações vanguardistas, e uma abordagem como a do teórico da literatura

Stanley Fish, no contexto do *reader-response-criticism*, que em seu ensaio “How to recognize a poem when you see one” (1980), relata a experiência feita por ele na State University of New York at Buffalo, em 1971, onde ministrava tanto aulas de Linguística quanto de Poesia. O experimento consistiu na atribuição de uma tarefa aos alunos que assistiam a seu curso de poesia religiosa inglesa do século XVII: deveriam interpretar o seguinte poema reproduzido no quadro negro:

Jacobs-Rosenbaum
 Levin
 Thorne
 Hayes
 Ohman (?)

(FISH, 1993, p.156)

Uma das linhas de interpretação escolhidas pelos alunos, segundo Fish se orientava na suposta correspondência entre as palavras e o seu significado, a partir da seguinte direção: a palavra “Jacobs”, na primeira linha, foi lida como uma referência à escada de Jacó, frequentemente utilizada como metáfora para a ascensão de Cristo ao paraíso. O poema proporia, portanto, que a ascensão se daria por meio da associação semântica entre uma escada e uma árvore (*Rosenbaum*). Esta roseira, por sua vez, foi interpretada como referência direta à Virgem Maria, que era habitualmente representada por uma rosa sem espinhos (*thorn*). Os alunos deduziram, então, que o poema colocaria simultaneamente a pergunta sobre como se pode subir ao paraíso por meio de uma roseira, e a sua resposta: através do seu fruto, o fruto do ventre de Maria, Jesus, aludido pela imagem de sua coroa de espinhos evocada pela palavra “Thorne”. A última linha (*Ohman*) foi lida como presságio (*omen*), como “Ah homem” (*Oh Man*) e como simplesmente “Amém”. O ponto de interrogação, por sua vez, foi interpretado como metáfora da incerteza humana (FISH, 1993, p.157). No entanto, antes dessa narração das diversas interpretações dos alunos, Fish revela em seu texto, que as palavras que apareciam no quadro negro eram, de fato, uma lista de sobrenomes que compunham uma bibliografia referente à aula de Linguística ministrada por ele para outros alunos, imediatamente antes na mesma sala. O ponto de interrogação se devia ao fato de que não tinha certeza se Ohman se escrevia com um ou dois “n” (Ohmann).

O relato dessa experiência acompanha, neste sentido, reflexões acerca da possibilidade de interpretar algo como literatura ou poesia a partir de uma moldura contextual prévia que já inscreve o objeto para o leitor como literatura. Neste caso, a moldura equivale tanto à tarefa atribuída por Fish – que, enquanto professor, ao demandar a interpretação de um poema já instaura como pressuposto o próprio estatuto de poema – quanto à própria formação dos alunos como pano de fundo referencial prévio, ou como *pressuposto*, no vocabulário de Siegfried Schmidt: segundo Fish, eles haviam aprendido, em aulas anteriores ao longo do curso, “a identificar símbolos cristãos, a reconhecer padrões tipológicos e a especificar, a partir da observação destes símbolos e padrões, uma intenção poética que era geralmente didática ou homilética”. (FISH, 1993, p.156). Os alunos não estavam decodificando sinais, estavam construindo o próprio objeto de observação a partir de determinados pressupostos.

Sob a mesma perspectiva, Féral propõe três situações, a partir das quais se poderia indagar pela teatralidade: a primeira corresponde à entrada do espectador em uma sala teatral, em que não há atores, mas já se identifica um cenário à espera de uma apresentação de teatro que ainda não começou. A pergunta sobre se seria possível dizer que há teatralidade neste contexto quando respondida afirmativamente, segundo Féral, estaria diretamente vinculada a esta moldura anterior, a este pressuposto, segundo o qual o espectador sabe que vai assistir a uma apresentação de teatro, em um lugar socialmente destinado a apresentações de teatro. A segunda situação ocorre dentro de um metrô e corresponde a uma discussão calorosa entre dois passageiros a respeito da proibição de fumar no interior do vagão, infringida por um deles. A discussão, que conta com insultos, ameaças e toma proporções elevadas, é observada por outros passageiros que fazem comentários em tom de voz baixo. De repente o metrô para exatamente diante de um enorme cartaz publicitário de uma marca de cigarro. O passageiro que estava sendo agredido por fumar, uma mulher, neste momento, sai do vagão indignada e discursa, se dirigindo em voz alta a todos os demais passageiros, sobre a desproporção entre o tamanho reduzido do cartaz em que se lê a proibição de fumar e a publicidade incitando ao fumo que ocupa toda uma parede. Outra vez Féral coloca a pergunta sobre a possibilidade de enxergar teatralidade neste incidente, e ao antecipar uma maioria de respostas negativas – justificadas, entre outros motivos pelo fato de que não houve encenação, nem ficção – introduz outra

possibilidade: e se ao saltarem do vagão os demais passageiros ficarem sabendo que o incidente foi uma intervenção teatral de atores que faziam teatro invisível segundo preceitos de Augusto Boal? Neste sentido, Féral vincula uma resposta afirmativa a respeito da teatralidade a uma condição de *a posteriori*. A última situação proposta corresponde a alguém sentado em uma mesa na rua, tomando um café, e observando as pessoas que passam. Apesar do fato de que esses passantes não têm nenhuma intenção de ser vistos ou de atuar, não planejam aparentemente nenhum simulacro ou ficção, nem a razão primordial de sua presença naquele lugar se traduz por manifestações exibicionistas, apesar de tudo isso, o observador identifica certa teatralidade em seus movimentos, em seus gestos. Féral argumenta que esta teatralidade é inscrita pelo próprio observador precisamente “por el simple ejercicio, volviendo a disponer la gestualidad del otro en el espacio de lo espectacular” (FÉRAL, 2004, p.91).

Neste exercício, e também no experimento de Fish, em que as atribuições do teatral e do literário revelam-se como convencionadas, introduz-se a ideia de uma oscilação entre a experiência artística e a experiência *real*:

La teatralidad aparece en su punto de partida como una operación cognitiva, incluso fantasmática. Es un acto performativo del que mira o del que hace. Crea un espacio virtual del otro; ese espacio transicional del cual hablaba Winnicott; ese umbral (‘limen’) del que hablaba Turner; ese encuadre al que se refería Goffman. Permite al sujeto que hace, como al que mira, el pasaje de aquí al allá. (FÉRAL, 2004, p.92).

Mas e aquele grito de Abramovic em 1975?

Ele foi analisado por Gabriele Brandstetter, em seu livro *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien* [Explosão da imagem¹⁴. DançaTeatroMovimento na mudança dos meios] (2005), como mote para a discussão da questão da autenticidade no teatro contemporâneo. O fracasso das possibilidades físicas da voz até o fechamento da glote é relacionado pela autora tanto ao emudecimento rejeitando a articulação entre voz e fala, quanto à negação da expectativa de controle identificada com aspectos positivos do saber cultural, justamente a partir desta autoprivação do controle do corpo. Neste sentido,

¹⁴ Aqui há um jogo de palavras baseado na ambiguidade do vocábulo *Sprung*, que pode significar, em alemão, tanto ruptura quanto salto, sugerindo uma perspectiva que não apenas rompe a imagem, mas também a expande.

Brandstetter vê a superação dos limites da potência física como gesto enfático de superação da determinação cultural e social do corpo. O fracasso como perda, como negação da produtividade em sentido econômico, se caracteriza, nesta perspectiva, como liberação, como superação da própria ideia do “produtivo”: a perda da voz, da sua função como instrumento de comunicação (fala) e arte (canto). (BRANDSTETTER, 2005, p. 47-48).

A perspectiva de Brandstetter enfatiza também o caráter social e construtivo da experiência do espectador, que no nível de sua percepção, de sua experiência corpórea individual, permanece incomunicável, mas no nível social, enquanto testemunha acreditadora do presente físico do acontecimento, a partir de sua inserção no contexto social – na moldura (*Rahmen*) – constitui e delimita, em sua observação, a própria performance:

Do mesmo modo como a performer se adapta inicialmente ao campo sempre já prescrito das condições técnicas de trabalho, das convenções sociais e de representação e das expectativas calculadas, também o espectador respeita os condicionamentos dos respectivos contextos de apresentação (os contextos que condicionam a feitura do texto) que marcam a própria performance, tais como: ‘galeria’, ‘arte’, ‘performance’, ‘mulher’, ‘título’, etc.¹⁵ (p.48)

Por que, no entanto, Brandstetter decide analisar uma performance dos anos de 1970 para abordar os temas de autenticidade, presença e autoexperiência no teatro de hoje? No que se refere aos vínculos da performance com o teatro contemporâneo, Klein e Sting afirmam a performance como forma artística emblemática de “uma época em que autoconsciência, autorreflexividade, simulação e teatralidade se revelam tão importantes em todos os domínios da vida”. (KLEIN & STING, 2005, p.11). A meu ver, a escolha de Brandstetter está vinculada também à ênfase conferida por sua análise ao gesto político da performance de Abramovic, possibilitando, com isto, também a pergunta pelo político do teatro de hoje. Precisamente este aspecto permite a abordagem do conceito de performance a partir de sua vinculação direta com a noção de pós-modernismo e de sua relação complexa com os limites do campo dos estudos teatrais.

¹⁵ Tradução minha.

Assim como Brandstetter, Klein & Sting; Lehmann e Féral aproximam a performance da prática teatral dos anos de 1990 e 2000. É neste sentido que no entrecruzamento de teatro e performance no âmbito das práticas teatrais atuais, faz-se importante também entrecruzar as perspectivas teóricas voltadas para a *Performance Art* com pressupostos teóricos que enxergam ações não apenas descritas pela linguagem, mas efetivamente consumadas por ela.

2.2. Oscilações pós-dramáticas

Agora uma situação envolvendo queimaduras. Queimaduras que ao deixarem a pele mais fina, deixam também mais fino o limite entre o sangue e o mundo. Se uma pessoa decide descascar laranjas incessantemente uma após a outra, com as próprias mãos, e isso se torna sua principal ação diária, a acidez pode queimar a sua epiderme de forma que qualquer ferimento causado ao todo integral de uma laranja pode vazar uma mistura líquida de caldo e sangue. E se uma pessoa decide parar de comer e se alimentar apenas de laranjas, suas mucosas podem derreter, seu estômago e intestino podem ser perfurados, sua laringe, faringe e seu céu da boca podem ser corroídos. Diferenças entre estas duas formas de automutilação: a localização e a direção da violência. Enquanto a ingestão de laranjas opera com a apropriação pelo corpo de algo que lhe é externo, cujo excesso tem potencial de destruí-lo, o movimento ininterrupto de descascar atua de fora para dentro, o próprio corpo sendo descascado, raspado, esfarelado, pelo contato, em sua superfície. O que impõe obviamente uma diferença na velocidade do aniquilamento: a violência interna, aquela escolhida a partir do controle do que entra no corpo, é muito mais fulminante, muito mais rápida, em contraste com o então quase eterno esgarçamento epidérmico. Deslocando agora este tipo de queimadura mais externo para uma situação em um espaço teatral, em que, diante de algumas testemunhas, uma mulher descasca laranjas com as mãos, do ponto de vista da mulher, destacam-se: 1) a força física empregada para separar a pele branca da casca; 2) a dor, porque às vezes a casca grossa demais penetra suas unhas de forma pungente; e 3) a ardência, quando acidentalmente a laranja é rasgada e o caldo escorre exatamente sobre os cantos dos dedos feridos. Da perspectiva dos espectadores-testemunhas, por sua vez, além do impacto com a

presença daquele corpo exposto, são arrebatados pelo cheiro das laranjas que ocupa de forma plena todo o espaço (SIMONI, 2007).

Em seu ensaio “Body and Performance”, um dos textos que integram a coletânea editada por Hans Ulrich Gumbrecht e K. Ludwig Pfeiffer, *Materialities of Communication* (1994), Paul Zumthor atribui a materialidade emergente em contextos de presença física direta ao que chama de *perceptibilidade* (ou tangibilidade): o caráter imediato e contingente de uma interação ao vivo possibilitando a constituição de formas sócio-corporais, i.e., elementos não textuais conectados à corporalidade dos participantes e a sua existência social enquanto membros individuais de um grupo. Segundo Zumthor, as obras medievais, em que prevalecia a junção entre elementos textuais e sócio-corporais a partir da presença da voz do intérprete, mobilizavam simultaneamente os sentidos da visão e da audição, contrastando, por exemplo, com a performance de uma leitura em voz baixa, quando então a perceptibilidade do texto seria extremamente fraca (ZUMTHOR, 1994).

A presença de Zumthor no projeto de Gumbrecht anuncia a convergência entre ambos os âmbitos de investigação no sentido da exploração de uma perspectiva não-hermenêutica. Um exemplo disso é a leitura de Zumthor, em seu livro *Performance, réception et lecture*, publicado originalmente em 1990, da análise feita, na década de 1970, por Dell Hymes, acerca da noção de performance. Os aspectos destacados por Zumthor vão nitidamente ao encontro de toda a teorização de Gumbrecht sobre o conceito de presença: o primeiro deles se refere à concretização e atualização operadas pela performance sobre algo que existe virtualmente, em potencial; o segundo alude à emergência constituída pela performance, instaurando uma situação fora da ordem comum dos acontecimentos; e finalmente, o terceiro evoca a transformação implicada pela performance, alterando tudo o que é conhecido: “ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. (ZUMTHOR, 2007, p.32).

Ainda no que se refere à teorização sobre a *presença*, Gumbrecht se remete também ao ensaio emblemático de Susan Sontag, “Contra a interpretação” (1969), no contexto da emergência do *camp*, como nova sensibilidade no âmbito teórico do pós-moderno. Neste texto, ela estabelece uma distinção entre a hermenêutica antiga e a moderna, no sentido em que, na Antigüidade, a visão mítica do mundo passou a ser inaceitável pelos gregos com o desenvolvimento do

conhecimento científico, gerando uma ruptura entre a tradição e a contemporaneidade. No entanto, dada a impossibilidade de se abandonar definitivamente a tradição, a interpretação surge como estratégia de mediação, que adapta um texto antigo “às exigências de seus leitores posteriores” (SONTAG, 1987, p.14). A interpretação moderna, por sua vez, não está comprometida com nenhum projeto de conservação ou preservação da tradição, ela surge com a função de legitimar as ciências humanas através da afirmação de seu campo de atuação – o da *expressão* – em oposição ao das ciências naturais. Precisamente a partir da ênfase sobre o sentido em detrimento da presença. Sontag entende por presença aquilo que escapa a uma apreensão conceitual, vinculando-se muito mais à percepção sensorial imediata. Exemplos oferecidos por ela são os filmes de Bergman que, a despeito de qualquer pretensão intelectualizante do diretor, possuem imagens tão fortes que são capazes de afetar o espectador de maneira independente de uma constituição de sentido. Essa *imedaticidade* ilustrada pela autora através do cinema apoia-se na imagem que, mais facilmente que a palavra impressa, em geral já tão carregada de sentidos, não exige do fruidor, de imediato, uma atitude interpretativa. No caso da literatura, entretanto, o *nouveau roman* francês configura-se não apenas como experimento em que a excessiva descrição inviabiliza o gesto hermenêutico, impondo ao leitor muito mais a emergência de uma certa concretude imediata, como experiência temporal espontânea que bloqueia a apreensão sucessiva de uma narrativa linear a qual se sujeitaria mais docilmente à interpretação (SIMONI, 2006).

Estas últimas considerações sobre presença aparecem aqui conectadas de certa forma à performance porque é exatamente a partir deste vínculo que a *Performance Art* se aproxima do que Hans-Thies Lehmann chamou de *teatro pós-dramático*. O autor dedica uma parte de seu livro *Postdramatisches Theater*, originalmente publicado em 1999, à “presença da performance”, citando diretamente Gumbrecht, tanto em seu exemplo da eucaristia, em que o corpo e o sangue de Cristo não são representados pela hóstia e pelo vinho, mas sim, presentificados – quanto em sua comparação do teatro medieval com os acontecimentos esportivos, em que não se demanda primordialmente uma atitude racional e interpretativa do público, mas dele se esperam seus gestos interativos (LEHMANN, 2007, p.235). Sob este enfoque, ao ressaltar a exploração da presença como traço da performance, Lehmann sugere uma aproximação entre

performance e o *teatro pós-dramático* a partir da exploração estética de certo deslocamento do sentido para o sensorio:

(...) é o fenômeno das vozes vivas que manifesta mais diretamente a presença e o possível predomínio do sensorio *no* próprio sentido, bem como no cerne da situação teatral: *a co-presença de atores vivos*. (...) O espectador se encontra exposto à presença ‘destituída de sentido’ daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea. (LEHMANN, 2007, p.256)

Além disso, ao propor o contraste entre a perspectiva de uma “transformação” da realidade, operada pelo teatro, e o ponto de vista de uma transformação do próprio corpo, uma “autotransformação”, típica da performance, Lehmann tenta situar o teatro pós-dramático em um espaço *entre*, no entrecruzamento das próprias fronteiras entre teatro e performance (p.227-228). Em sua perspectiva, um ator de teatro, em última instância, objetiva transformar uma situação e talvez até o público; enquanto o performer intenciona transformar a si mesmo. (p.229).

Em sua leitura de Lehmann, Gabriele Klein e Wolfgang Sting sintetizam, pois, esta aproximação entre teatro pós-dramático e performance a partir da ênfase sobre a presença corporal, a autoapresentação dos artistas, a encenação de autenticidade e a “produção de presença”, exatamente nos termos da elaboração teórica de Gumbrecht (KLEIN e STING, 2005, p.13). Além disso, ao pontuarem como característica central da performance a reflexão sobre a medialidade do corpo a partir do paradoxo da tematização de uma presença construída sobre o próprio corpo, por parte dos atores, em contraste com a presença de uma imagem, de um som ou de uma construção arquitetônica, Klein e Sting, ainda a partir de Lehmann, também identificam a aproximação entre teatro pós-dramático e performance no que se refere à crítica da separação entre obra e processo criativo, sendo o teatro pós-dramático caracterizado justamente a partir da transformação de produto acabado “em processo, em ato e monumento da comunicação, em ‘Situation Theater’”¹⁶ – a situação concreta, muito mais que uma suposta causalidade textual, como contexto fundamental para a execução de ações sobre a cena (p.12).

¹⁶ Tradução minha.

A análise do conceito de pós-dramático, por determinadas razões, faz-se extremamente importante para a observação do trabalho de um diretor como René Pollesch. A primeira delas certamente se conecta ao delineamento do contexto teórico em que Pollesch está – ativamente – inserido. Esta ênfase sobre a atividade justifica-se pelo fato de ele haver estudado no Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, em Gießen, uma reconhecida formação de artistas da Alemanha, caracterizada justamente pela integração entre teoria e prática, onde foi, então, aluno de Lehmann. Em momento posterior, é citado pelo próprio, ao lado de Stefan Pucher, Helena Waldmann e Michel Simon, como “jovens realizadores de teatro” identificados com a estética pós-dramática (LEHMANN, 2007, p.29). Tal batismo de alguma maneira rendeu a Pollesch uma espécie de associação perpétua ao termo. A segunda razão refere-se à popularidade que o conceito de pós-dramático adquiriu na Alemanha, tendo ultrapassado as fronteiras acadêmicas – a ponto de se poder afirmar que “qualquer espectador ou produtor de teatro pensa saber o que hoje significa pós-dramático”¹⁷ (STEGEMANN, 2008, p.14) – tendo marcado toda uma geração de artistas e espectadores. Neste sentido, esta contextualização que especifica a emergência do termo pós-dramático em território alemão será concretizada por esta tese a partir do contraste com a reformulação da noção de *rapsódia* proposta pelo teórico francês Jean-Pierre Sarrazac, no âmbito de sua proposta de análise das produções dramáticas contemporâneas, bem como da própria polêmica promovida por ele com relação a Lehmann e ao conceito de pós-dramático. Como já pode ser observado, este conceito foi focado aqui, inicialmente a partir das noções de presença e suas inter-relações com a *Performance Art*. No momento a seguir, ele será abordado em termos da ideia de texto. A escolha da ênfase sobre ambos os campos semânticos por esta tese apoia-se decididamente em seus pressupostos teóricos que enfatizam simultaneamente as dimensões de sentido e de presença na observação de produções teatrais contemporâneas.

O fato de o texto poder ser um dos elementos de uma encenação teatral tem justificado um determinado olhar para o teatro, impreterivelmente associado a procedimentos de racionalização conceitual. Em verdade, por mais que a atitude física exigida pela palavra impressa sobre a página branca esteja comprometida

¹⁷ Tradução minha.

com sequências lineares de frases, a literatura moderna já subverteu essas expectativas convencionais, propondo para a atividade de leitura uma fruição estética mobilizando não apenas a visão, mas igualmente a audição, o paladar, o tato e o olfato. Tendo a própria literatura já se libertado das amarras do olho, não mais se justifica a tentativa insistente por parte da teoria de, exclusivamente, *enxergar* o teatro: o texto, em teatro, assim como na literatura, não é apenas visível (SIMONI, 2006).

Esta visibilidade pode ser vinculada a certa conquista de autonomia por parte da linguagem tanto no âmbito literário quanto no teatral a partir do abandono do paradigma da representação. A ideia sugerida por Lehmann de uma tendência “(pós-)moderna” de “auto-reflexão” e “autotematização” por parte da arte situa a linguagem como mecanismo eficaz para promover esta atividade autorreflexiva, e é neste contexto que a dimensão do texto aparece inicialmente em suas próprias investigações acerca do *teatro pós-dramático*: como dispositivo estratégico para o uso autorreflexivo dos signos (LEHMANN, 2007, p.19). A questão que se impõe, no entanto, é que o fato de a linguagem ter alcançado autonomia não implica necessariamente a ocupação de um lugar privilegiado em relação aos demais signos mobilizados pelo teatro.

O que está em discussão, neste momento, é, pois, o fato de que esta hierarquização dos signos teatrais tem lugar inicialmente na própria prática do teatro e no horizonte de expectativa de sua recepção. Em outras palavras, esta questão vincula-se a atitudes específicas em relação ao texto e em relação ao teatro disseminadas social, histórica e culturalmente a partir da prevalência de determinado paradigma de percepção. Se, por um lado, a literatura já se libertou do paradigma da representação a partir da legitimação da autonomia da linguagem, o teatro parece ter mais dificuldades em abandoná-lo justamente pela forte subordinação com relação à própria literatura, implicada pelo paradigma dramático. Neste sentido, por mais que tenham incorporado a autonomização linguística, muitas manifestações e processos teatrais ainda operam a partir de uma lógica subordinativa, em que a linguagem desempenha função determinante, uma vez que o paradigma da representação está estreitamente associado ao

próprio paradigma do teatro dramático. O texto ocupa, pois, função primordial nesta vinculação¹⁸.

A proposta de Lehmann a partir da elaboração do conceito de pós-dramático é a de que, em verdade, desde os anos de 1970, determinadas experiências teatrais começaram a se afastar do paradigma dramático em direções muito diversas, configurando, então, outro paradigma de percepção, caracterizado, na maioria das vezes, justamente pela desierarquização dos signos teatrais. Lehmann situa a década de 1970 como início de uma condição histórica muito particular determinante desta transformação: a emergência de “forças de pressão”, como “velocidade” e “superficialidade”, que começam a dissociar teatro de literatura e a perturbar a estabilidade de uma hierarquia até então inabalável. O rótulo da pós-modernidade, de imediato associado à presença dessas forças, entretanto, não deve ser confundido com o próprio paradigma estético do teatro pós-dramático (p.32). Segundo Lehmann, essa classificação de pós-moderno, que muitas vezes se aplica às manifestações teatrais ocorridas ao longo dos últimos vinte anos, não atende a uma demanda de caracterização estética, e sim, epocal. Para ele, este conceito “tem a pretensão de oferecer uma definição de época em geral” (p.32). Evitando, deste modo, qualquer aproximação da ideia de *Zeitgeist*, que uma utilização não contextualizada e não relacional do termo pós-moderno poderia suscitar, Lehmann propõe o termo pós-dramático como possibilidade estética “para além do drama, não necessariamente para além da modernidade” (p.33).

A partir de uma análise centrada sobre o teatro europeu, sobretudo o francês, o autor desenvolve o conceito de teatro pós-dramático, justapondo a noção de teatro à de drama. O termo oferece não somente a possibilidade de tensão entre a dimensão textual e a da encenação, mas a configuração da autonomia mesma de uma em relação à outra. É nesse sentido que a ideia de desestabilização de hierarquias perpassa a prática teatral dos anos de 1970 aos de

¹⁸ Neste ponto, é necessário acrescentar que a separação entre teatro tradicional (i.e., aquele cujo texto exerce função subordinativa) e teatro experimental não é tão marcada num contexto teatral como o alemão, e sobretudo o de Berlim, por exemplo, onde ocorreram intensas transformações das formas teatrais. Neste âmbito, é extremamente difícil distinguir um *mainstream* convencional, em sentido puro, já que muitos modos de fazer teatro incorporaram diversas inovações adaptando-as a diferentes estilos.

1990. O que seria, pois, esse teatro que à primeira vista parece ter superado o modelo dramático? De que maneira compreende-se esse desconfortável prefixo *pós* que parece simultaneamente indicar o esgotamento de um paradigma e a sua permanente recontextualização? Ensaaiar respostas, de fato, exige o pressuposto de enfoques relacionais e não dicotômicos:

Pode-se então descrever assim o teatro pós-dramático: os membros ou ramos do organismo dramático, embora como um material morto, ainda estão presentes e constituem o espaço de uma lembrança ‘em irrupção’. Também o prefixo ‘pós’ no termo ‘pós-moderno’, no qual é mais do que uma mera senha, indica que uma cultura ou prática artística saiu do horizonte do moderno, antes obviamente válido, mas ainda tem algum tipo de relação com ele: de negação, contestação, libertação ou talvez apenas de divergência, com o reconhecimento lúdico de que algo é possível para além desse horizonte (LEHMANN, 2007, p.34).

É precisamente neste sentido que se torna necessário contextualizar a elaboração do conceito de pós-dramático em permanente diálogo com questões levantadas por Peter Szondi em 1956, no livro *Theorie des modernen Dramas* (Teoria do drama moderno), que caracteriza a emergência da forma dramática enquanto manifestação estética específica atendendo a contextos históricos muito particulares a partir do Renascimento e da constituição gradual da burguesia como classe social, até o século XIX; no entanto, não mais possível a partir da modernidade do século XX: “o drama é aqui conceitualizado nos termos de sua impossibilidade atual, e esse conceito de drama é já compreendido como o momento de um questionamento sobre a impossibilidade do drama moderno”. (SZONDI, 2001, p.27).

O argumento inicial de Lehmann é de que Szondi teria homogeneizado todas as reações à crise do drama como “variedades de uma epicização”, i.e., a partir de uma oposição bem demarcada entre dramático e épico. Com isto, as diferentes estratégias que emergiram “para superar a ingenuidade da ilusão da realidade, da introspecção psicológica e do pensamento alheio à sociedade”, foram de certa forma obscurecidas pelo esplendor do teatro brechtiano, caracterizadas pela teoria de Szondi como derivações de um movimento epicizante ao longo da história do teatro (LEHMANN, 2007, p.47).

A proposta de Lehmann concretiza-se declaradamente como uma análise de características estéticas presentes em determinadas produções teatrais localizadas entre os anos de 1970 e os de 1990, que teriam em comum apenas o afastamento do drama – em sua formulação estética clássica, estruturado basicamente sobre a fábula, o enredo, os personagens e suas ações – mas, no entanto, seguindo direções diversas. O fato de os elementos dramáticos serem apreendidos exclusivamente do texto afastou a noção de drama da ideia de teatro, enquanto práxis cênica. O teatro pós-dramático sugere, então, uma rearticulação contextualizada de ambas as noções, de forma a produzir uma atitude de recepção diferente em relação ao fenômeno teatral.

Lehmann propõe a existência de alguns momentos pós-dramáticos ao longo da história do teatro, ligados ao teatro do absurdo, às vanguardas e, sobretudo, ao teatro épico de Brecht, considerado pelo autor, no entanto, ainda um último limite da noção de drama, uma vez que não rompe completamente com a ideia de fábula: “o teatro pós-dramático é um *teatro pós-brechtiano*. Ele está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova arte de assistir”. (LEHMANN, 2007, p.51). Talvez, então, se possa dizer que esses momentos pós-dramáticos, mais do que pelo afastamento do drama, são aproximáveis à medida que, inaugurando relações específicas com o texto, ainda que ausente, instauram outro paradigma de recepção, mobilizando a percepção de forma diferente da dramática.

O autor aponta o paralelismo entre o paradigma perceptivo implicado pela “leitura lenta” e aquele exigido pelo “teatro pormenorizado e vagaroso” enquanto caracterização de ambas as manifestações estéticas como “práticas minoritárias” em um contexto de “circulação mais lucrativa de imagens em movimento” (p.17). É, portanto, extremamente fácil identificar esta aproximação que particulariza a literatura e o teatro, destacando-os como diferença no contexto cultural, nos momentos históricos específicos em que o paradigma da representação prevalecia, como no século XIX, por exemplo. No entanto, como se pode hoje vinculá-los situando-os neste lugar minoritário, sem necessariamente recair sobre alguma forma de textocentrismo?

A problemática do texto, no teatro, implica questões polêmicas e difíceis não apenas vinculadas à sua percepção enquanto fenômeno estético, mas,

sobretudo, referentes às complexas relações estabelecidas entre texto e imagem nos espaços de encenação. Principalmente porque no âmbito da própria produção teatral, muitas vezes, o texto se impõe como elemento central. Nesse sentido, a polêmica entre um teatro de texto e um teatro de imagem, que de modo geral marcou a maioria das manifestações teatrais ocidentais nas décadas de 1980 e 1990, de certa forma, implicava tanto a discussão de novos procedimentos estéticos quanto o questionamento dos próprios pressupostos utilizados como moldura teórica na abordagem do fenômeno teatral.

O que ocorreu foi que, quando a imagem passou a experimentar lugares hierárquicos até então desfrutados exclusivamente pelo texto no interior de uma encenação, em sentido amplo, converteu-se, ela também, em texto. Isso porque começou a ser atribuída à figura de um criador original: o diretor – e mais especificamente, o encenador – que, então, tornou-se responsável pela escritura cênica, ocupando, portanto, uma função autoral, durante muito tempo restrita ao dramaturgo. A sua produção passou a delinear, assim, determinados espaços de poder. A crítica, por sua vez, alternava posições que ora condenavam este atrevimento iconoclasta, protegendo a primazia textual, ora reconheciam esse novo poder conferido à imagem, mas sempre sublinhando a nova figura autoral que emergia. A questão que se impõe pode, então, ser resumida assim: o estabelecimento de um texto em uma encenação instaurava, de imediato, a necessidade de sua atribuição a um criador. No teatro pós-dramático, no entanto, segundo Lehmann, “parece, antes, que justamente a *perda* da instância original de um discurso, em conjunção com a pluralização das instâncias de emissão sobre o palco, conduz a um novo modo de percepção: “O modelo da ‘alocução’ carece portanto de uma especificação para corresponder às novas formas teatrais”. (p.50).

Em sua explanação emblemática, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), Michel Foucault propõe uma abordagem da noção de autor enquanto função emergente a partir da transformação histórica do *valor* dos discursos, os quais, em suas origens, deixaram de ser simplesmente atos e começaram a constituir coisas, produtos – bens. Esta mudança, por sua vez, foi motivada pela própria potencialidade transgressiva dos discursos implicando a possibilidade de punição legal. Neste contexto, apesar de a individuação da produção discursiva ter se manifestado desde os primórdios renascentistas, apenas no momento em que se constituiu um regime de propriedade para os textos, isto é, no final do século

XVIII, a função autor, tal como a definiu Foucault, efetivamente emergiu vinculada à própria especificidade do sistema literário:

Como se o autor, a partir do momento em que foi integrado no sistema de propriedade que caracteriza a nossa sociedade, compensasse o estatuto de que passou a auferir com o retomar do velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o risco de uma escrita à qual, no entanto, fossem garantidos os benefícios da propriedade. (FOUCAULT, 1992, p.48).

Esses riscos, portanto, estariam relacionados esteticamente não mais à possibilidade de “conjurar a morte”, a partir da garantia de imortalidade, mas, agora, à noção mesma do sacrifício: “sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor.” (p.36). A relação da escrita com a morte sofre, então, profundas alterações a partir da emergência da função autoral, e, paradoxalmente parece apagar, no âmbito estético, a mesma individuação exacerbada pela institucionalização da práxis autoral no interior da sociedade burguesa.

Um tal apagamento, verificável, inclusive, no desaparecimento material “dos caracteres individuais do sujeito que escreve”, convertendo sua marca justamente na “singularidade da sua ausência” (p.36-37) é ofuscado, no entanto, por noções como *obra* e *escrita* em seu sentido tradicional, que impõem fronteiras rígidas homogeneizando determinada produção literária sob um único rótulo ancorado na unidade fundamental autor-obra. A função autor caracteriza, pois, determinados discursos, e seus modos de circulação e funcionamento, de maneira que nem todos prescindem dela. A exigência da função autoral por um discurso, segundo Foucault, implica tanto a valoração quanto a própria legitimação da especificidade deste discurso. Implica, portanto, lugares de poder.

No contexto dessa discussão, em seu ensaio seminal, “A morte do autor”, Roland Barthes vincula o início da escritura precisamente à emergência de certa finalidade intransitiva ao próprio exercício da escrita, isto é, ao momento em que o autor experimenta esse lugar de morte. Com isso, essa morte aparece como condição necessária para o “nascimento do leitor”. (BARTHES, 1988, p.70). Barthes define, então, a escritura como uma espécie de “neutro”, de “composto”, de “oblíquo”, como “o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a

começar pela do corpo que escreve”. (p.65). E o desvanecer de uma voz original enfatiza, portanto, a própria linguagem:

(...) é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – que não se deve em momento algum se confundir com a objetividade castradora do romance realista – atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’. (BARTHES, 1988, p.66)

Essa dimensão performativa da linguagem, como já visto nos *Pressupostos Teóricos*, foi enfocada também por Wolfgang Iser, mas no contexto da elaboração de uma Teoria do Efeito Estético. A partir dos estudos desenvolvidos por John Langshaw Austin, Iser confere ao fenômeno literário uma dimensão pragmática até então inconcebível pelas teorias de literatura fundadas em pressupostos de imanência, enfatizando, deste modo, não o que o texto *diz*, mas o que o texto *faz*, isto é, a relação afetiva/erótica entre o texto e seu leitor.

Mas como se articula, de fato, essa ênfase sobre o papel ativo do leitor – subjacente tanto à proposta da Teoria do Efeito Estético quanto às teses da Estética da Recepção – com a tão proclamada morte do autor anunciada pelos teóricos franceses? Em outras palavras, de que maneira podemos olhar hoje para esse desaparecimento da figura autoral, a partir de um horizonte em que tanto o leitor quanto o autor apareçam como elementos de uma ação comunicativa complexa e contingente?

Em seu ensaio “O autor como gesto”, escrito originalmente em 2005, Giorgio Agamben situa a explanação de Foucault sobre o apagamento do autor em um contexto no qual se fazia urgente a negação de qualquer instância identificável com o sujeito, categoria emergente na filosofia ocidental a partir da modernidade. O autor figurava, então, como emblema de uma subjetivação cujo caráter construtivo, naquele momento, interessava, tanto filosófica quanto politicamente, acusar. Este enfoque possibilita, assim, um novo olhar para aquela significativa *ausência* do autor, e, sobretudo, a própria problematização dessa ausência na contemporaneidade a partir de indagações sobre possibilidades de presença.

A ênfase sobre a dimensão paradoxal da citação feita de Beckett por Foucault – “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala” – permite a Agamben apontar a inegável presença de uma voz a proferir o discurso,

mas, no entanto, para ele, esta voz se configuraria não como uma instância central capaz de controlar todo o processo comunicativo, mas como um *gesto*, ou, em suas próprias palavras: “O autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central”. (AGAMBEN, 2007, p.59). Com isso, Agamben recupera a dimensão individual que, sob o pretexto de negar a constituição do sujeito, acabou sendo banida em radicalizações da proposta de Foucault, sem, entretanto, negar a relação da escrita com a morte, fortemente baseada na ideia do sacrifício. De certa forma, então, o que ele propõe permitiria uma espécie de descentramento da função autoral, em que é inegável a atribuição de um discurso a alguém que, inclusive, singulariza esse discurso, mas, em que talvez os lugares de poder instaurados sejam menos fixos e muito mais provisórios.

Ainda no que se refere ao vínculo com a morte e o sacrifício, Michel Leiris, no ensaio introdutório “Da literatura como tauromaquia”, que acompanha seu livro *L'Âge d'homme* (A idade viril), publicado em sua versão original em 1946, havia comparado sua escrita confessional ao ofício do toureiro, caracterizado como “matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante do que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado” (LEIRIS, 2003, p.18). Enquanto a regra da escrita confessional se caracteriza pelo compromisso em dizer a verdade, a regra a que o toureiro obedece traduz-se pelo compromisso em colocar seu corpo durante um tempo considerável ao alcance dos chifres. O paralelo entre ambas as atividades, para Leiris, surge, então, a partir de um critério de observância de regras, as quais teriam em comum certa exigência de exposição. No entanto, paradoxalmente, ele admite que “no fundo de toda confissão há o desejo de ser absolvido” (p.18). Esta sua afirmação é o que permite que ele conclua que o escritor pode se deixar levar pelo desejo de seduzir o leitor, e que um tal desejo o afastaria de uma suposta verdade documental, levando-o a ocultar “fatos” ou a modificá-los em nome de critérios estéticos. Precisamente esta conclusão opera como estratégia de construção da ameaça. Ou seja: a tentativa de falar de si mesmo com o máximo de lucidez e sinceridade estaria permanentemente ameaçada pela vontade de encantamento do leitor.

Tal descentramento promovido no campo dos estudos literários desde o fim da década de 1960 tanto pelas correntes pós-estruturalistas quanto pelas

tendências sintonizadas com a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito Estético, no âmbito da teoria do teatro nesta mesma época apenas atingia o nível do texto enquanto manifestação literária, mas no contexto de suas relações com os demais elementos cênicos, i.e., o texto enquanto um desses elementos, ainda predominava uma forte hierarquização – muito embora, na prática, a *Performance Art* já estivesse questionando todas as hierarquias. Esta desconexão entre teoria e prática contribuindo para a dicotomização entre teatro e performance – o primeiro identificado com estruturas hierárquicas e a segunda associada à sua desestabilização – parece ser obscurecida no teatro pós-dramático, a partir de justaposições e interpenetrações complexas de teatro e performance, teoria e prática:

Chega-se a uma *disposição de espaços de sentido e ressonância* que, sendo aberta a vários usos possíveis, não pode mais ser atribuída sem mais a um só organizador ou órganon (individual ou coletivo). Trata-se muito mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. Por isso é problemático vê-los como agentes de um discurso do diretor teatral que permanece exterior a eles. (LEHMANN, 2007, p.49).

Após assistir, em Barcelona, a uma das apresentações da peça *la festa.el foc.la ciutat* (2010), encenada pelos diretores alemães Frithwin Wagner-Lippok e Christina Schmutz, o dramaturgo catalão Carles Batlle i Jordà fez o seguinte comentário quando indagado pelos próprios diretores sobre sua opinião acerca da encenação: “Gostei muito. Sobretudo das duas últimas partes. Mas acho que o texto sugere que a primeira parte seja encenada de maneira mais realista”. Ele se refere a *Schwarzes Tier Traurigkeit*, texto da autora Anja Hilling, uma dramaturga alemã contemporânea frequentemente rotulada de pós-dramática. Na encenação, seu texto foi “violado” não apenas na alteração do título, como também na própria inserção de fragmentos de outro texto (pós?) dramático, *Le retour au désert*, de Bernard-Marie Koltès, sem mencionar a proposta de cenário plástico e inflável e a inserção de um coro – também violações? O argumento de Batlle funda-se na

hipótese de que textos descritos como pós-dramáticos de alguma forma não pressupõem uma encenação tipicamente pós-dramática, a qual seria apenas realizável plenamente a partir de textos clássicos ou já consagrados. Trata-se aqui da coexistência autônoma de duas instâncias autorais – a do dramaturgo e a do diretor – rompendo com as expectativas, inclusive de um dramaturgo contemporâneo sintonizado com questões conectadas a formas pós-dramáticas.

Alguns anos antes, em seu livro *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (1981), o dramaturgo, diretor e teórico do teatro Jean-Pierre Sarrazac havia se concentrado sobre as oscilações do texto dramático entre as décadas de 1960 e 1980, mais especificamente sobre a escritura teatral e a “pulsão rapsódica” do novo drama francês. A metáfora do rapsodo se conecta em sua obra tanto com a ideia de fragmentação quanto de composição e construção: “Ecrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie ‘coudre’), qui assemble ce qu’il a préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu’il vient de lier”. (SARRAZAC, 1981, p.27). Segundo Sarrazac, o novo drama não se limita à incorporação de elementos épicos, mas vincula-se à noção de rapsódia, no sentido de uma forma dramática dinâmica, progressivamente liberada da fórmula do drama absoluto, que assumindo a crise da fábula e do personagem dramáticos, explora novas possibilidades e articulações.

Em seu prólogo à tradução catalã de *Lexique du drame moderne et contemporain* (2005), livro mais recente de Sarrazac, publicado na Espanha em 2009, Batlle destaca a ideia do autor de que atualmente a crise do drama já não pode ser vista como um processo dialético, em que o drama antigo se converte em teatro épico moderno, através de um período de transição e de experimentos formais. Segundo Batlle, o relato rapsódico típico da escritura dramática do século XX e inícios do XXI está estreitamente conectado a determinado impulso íntimo, a partir de Beckett. Ele se refere de modo mais preciso a um processo dinâmico entre o épico e o íntimo que, em sua ótica, caracteriza o drama atual, configurado do ponto de vista formal como épico, mas também fortemente vinculado a um tipo de subjetivação muito específica, em que adquire importância a ideia de relato de vida. Batlle contrasta o drama tradicional – em que a voz dos personagens é potencializada, inexistindo qualquer tipo de instância extradiegética, como a voz de um narrador, mediadora entre a fábula e o espectador – com o drama contemporâneo, em que se observa uma instância épica, “uma voz desmembrada e

poliédrica, que permite a irrupção abrupta, às vezes inesperada, do mundo interior (talvez simples verbalização do pensamento presente, mas quase sempre expressão de uma contradição lacerante entre estados de consciência, ou entre a ação efetiva e o discurso externo”¹⁹. (BATLLE, 2009, p.7).

Escritores como Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Edward Bond, Sarah Kane, Martin Crimp, Gregory Motton, Jon Fosse ou Roland Schimmelpfennig, são citados por Batlle como alguns que, nos últimos trinta anos, têm explorado de maneira nova a ideia de intimidade no drama. Esta maneira, de alguma forma, implica a presença desarticulada da interioridade, superpondo nos relatos tanto diferentes temporalidades quanto diferentes sentimentos e sensações. A antiga fronteira entre dramático e épico se torna, pois, muito mais fluida e transitória, a partir do advento de um novo sistema de convenções, “muito mais aberto, muito mais plural, muito mais livre”²⁰. (p.7).

Já no posfácio, intitulado “Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani”, a este mesmo livro de Sarrazac, Batlle conecta, ainda, a ideia de emergência desta nova intimidade fragmentada a uma tendência, a partir dos anos de 1970 e 1980, ao fluxo de consciência, libertando os pensamentos de qualquer ordem causal, dispondo seus fragmentos em associações livres – tanto semânticas quanto sintáticas. Este esfacelamento, decorrente da tensão entre o eu e a inapreensibilidade do mundo, materializa-se a partir da desarticulação, divisão e multiplicação do sujeito, “que se torna poliédrico ou simplesmente desaparece (crise do personagem)”²¹. (BATLLE, 2009a, p.8). Este “*moi errant*” (Sarrazac) expressável em vozes polifônicas e indistintas configura um tipo específico de discurso, chamado pela teórica do teatro e da performance, Valentina Valentini, de *solo*. Tal tipo discursivo decorre, segundo Valentini, da bipartição do sujeito, simultaneamente em emissor e receptor, um eu cindido que instaura diálogos solipsistas consigo mesmo e com outros, ouvintes silenciosos, que não satisfazem a um plano de comunicação (p.8). Para Valentini, o *solo* é a expressão do “existir mesmo através do fluxo verbal-gestual em um ambiente de vácuo”, não se tratando

¹⁹ Tradução minha.

²⁰ Tradução minha.

²¹ Tradução minha.

nem do monólogo interior literário – o estilo ‘direto livre’, que é a tentativa de registrar o pensamento sem que lhe chegue nada da parte exterior da consciência – , nem do solilóquio – que pressupõe que o personagem se encontre sozinho em cena e que as suas palavras não sejam escutadas.²² (VALENTINI, apud BATLLE, 2009a, p.9).

A partir do caráter híbrido do monólogo contemporâneo, então, mesclando a expressão da intimidade com instâncias épicas, a partir da pluralização e da polifonia das vozes, tornam-se cada vez mais nebulosas as fronteiras entre relato e monólogo, dadas a contaminação e a interpenetração dos gêneros lírico, épico e dramático nas escrituras dramáticas contemporâneas. Sob a perspectiva de Batlle, quando se fala de monólogo quase sempre se fala de relato (mas não necessariamente de relato em sua dimensão rapsódica), e quando se fala de relato contemporâneo nem sempre se refere a monólogo.

Hoje quando falamos de relato, vamos mais além da sistematização convencional, descrevemos uma figura básica da pulsão rapsódica – monológica ou não – a meio caminho entre o impulso épico, a dimensão lírica e o intercâmbio dramático. Mais: a prospecção da intimidade através do relato se expandiu em todos os âmbitos dos discursos evitando categorias e atribuições excessivamente canônicas.²³ (BATLLE, 2009a, p.12).

Para Batlle, o impulso rapsódico permite analisar o papel de grande parte da produção textual do chamado teatro pós-dramático – o próprio Sarrazac afirma que a textualidade pós-dramática descrita por Lehmann em 1999 coincide com a pulsão rapsódica formulada por ele muitos anos antes.

Em *Teatro pós-dramático*, no entanto, Lehmann não se detém tanto em termos de uma suposta textualidade pós-dramática específica, mas antes sobre uma maneira muito própria de lidar com o texto na encenação. De fato, é curioso observar que entre os nomes citados por ele como exemplos de artistas pós-dramáticos, não figuram dramaturgos, no sentido de profissionais que apenas se dedicam a escrever textos para teatro. Os dramaturgos aparecem em seu livro basicamente se também estão envolvidos com a encenação. Em seu

²² Tradução minha.

²³ Tradução minha.

namedropping com exemplos que poderiam se identificar com a estética pós-dramática, abarcando “manifestações extremamente heterogêneas, engendradas tanto por realizadores teatrais mundialmente conhecidos como por grupos pouco conhecidos fora de um pequeno círculo”, constam exatamente setenta nomes. Ao final, em uma nova frase, acrescenta apenas seis nomes de autores, no âmbito da língua alemã, cuja obra seria considerada afim ao pós-dramático: “Heiner Müller, Rainald Goetz, a Escola de Viena, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...” (LEHMANN, 2007, p.28-29). Pode-se dizer, então, que o desenvolvimento de uma textualidade pós-dramática deu-se a partir da própria difusão e consolidação do termo teórico na Alemanha por Lehmann, uma vez que tal textualidade implica a autoconsciência da relação autônoma tanto entre texto e cena quanto entre todos os elementos da encenação. Um outro aspecto a ser considerado também é o surgimento de toda uma geração de artistas e teóricos formada ao longo da consolidação do termo pós-dramático na Alemanha.

O ‘teatro pós-dramático’ é o rótulo mais bem sucedido da história do teatro recente. Há dez anos, este conceito, criado por Hans-Thies Lehmann no livro de mesmo nome, vagueia pelas mentes e debates. Alguns o tomam por confissão de fé, outros por eixo do mal. O termo divide escolas de teatro, polariza entre cenários alternativos e palcos públicos, provoca, em alguns críticos, gritos de júbilo e, em outros, ataques de fúria. Pouca coisa é capaz de excitar mais o mundo do teatro – como se não houvesse outros problemas. (WILLE, 2008, p.7)²⁴

A diferença entre as abordagens de Lehmann e de Sarrazac, na perspectiva desta tese, situa-se, pois, no contexto de elaboração de ambas as formulações teóricas. Ainda que Lehmann tenha dedicado parte de sua atenção ao teatro francês, a sensação que se tem ao sair de uma peça de Frank Castorf é que o termo pós-dramático e seus desdobramentos teóricos estão estreitamente vinculados à especificidade da cena teatral alemã – ainda que esta se configure cada vez mais de maneira internacional e que o termo possa ser muito eficaz para a descrição e caracterização de manifestações teatrais em outras partes do mundo – o próprio Lehmann cita nomes de todos os continentes. Isso indica, de fato, uma particularidade no que se refere ao contexto de produção de teoria do teatro na Alemanha, certamente marcado pelo impulso brechtiano de libertação das amarras

²⁴ Tradução minha.

da estrutura dramática – e também por uma grande reflexão crítica sobre ele – como, sobretudo, pela obra de seu maior herdeiro, Heiner Müller, citado por Lehmann, juntamente com Robert Wilson, como carro-chefe do teatro pós-dramático.

Situado em uma tradição tipicamente francesa de teóricos do teatro, originada tanto a partir de escritos de Roland Barthes quanto de Bernard Dort, e da qual também fazem parte, entre outros, teóricos como Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Louis Besson e Robert Abirached, Sarrazac critica a recepção um tanto quanto festiva do teatro épico de Brecht na França, no sentido de um afastamento vazio da noção de drama, sem a reflexão crítica necessária:

Mais si le brechtisme a fécondé l'art de la scène, forcé est de constater que, hormis quelques exceptions, il n'a eu d'influence que néfaste sur les dramaturges français (...) certains auteurs ont cru de bonne foi qu'il s'agissait de 'dépasser' la forme dramatique et de s'installer dans le domaine sans partage de l'épique au théâtre. Faute de pouvoir réaliser concrètement ce dépassement, ils se sont laissés engloutir dans le sillage de l'oeuvre brechtienne. (SARRAZAC, 1981, p.26).

Neste sentido, ao mesmo tempo em que a partir do pós-guerra ganhou força, na França, toda uma intelectualidade de esquerda, propiciando a aceitação plena dos pressupostos brechtianos, a tradição teórica francesa que sempre se havia debruçado sobre o drama, enquanto maior expressão do movimento teatral francês – desde Corneille e Racine até André Antoine – se via na difícil tarefa de conjugar ambos os aspectos. Não era possível abraçar Brecht apagando décadas de produção teórica dedicada à estrutura dramática. De fato, a grande diferença da abordagem de Sarrazac reside no fato de que, desde a década de 1980, ele se concentrou sobre a escritura, sobre as inovações na produção do texto e suas repercussões para as encenações de sua época.

Passados doze anos da criação do termo pós-dramático por Lehmann, os questionamentos suscitados são inúmeros. Na edição dedicada especialmente ao termo, o número 10 da revista alemã *Theater Heute* ofereceu, em outubro de 2008, uma análise do pós-dramático, em termos dos seus prós e contras a partir dos pontos de vista de dois profissionais vinculados ao teatro.

Na perspectiva do *Dramaturg* principal do *Festival Steirischer Herbst* em Graz, na Áustria, Florian Malzacher, nos últimos anos se desenvolveu uma

simpatia cética pelas fronteiras do dramático no teatro não-dramático, estando a desconfiança contra o teatro dramático sobretudo no *como se* do pacto teatral convencional. Em suas palavras, o texto no teatro pós-dramático não pode ser isolado de seu entorno e significa muito mais do que apenas a palavra (escrita ou dita). Além disso, normalmente se desenvolve dentro do processo, não exercendo uma função subordinante. O que ocorre é que “algumas vezes o texto segue, outras vezes é ele quem inicia o movimento”²⁵. (MALZACHER, 2008, p.9).

Malzacher destaca também o teatro pós-dramático pela liberdade – tanto institucional quanto de escolha de qualquer meio artístico – uma vez que se constitui uma forma meta-artística (Metakunstform) que pode integrar todas as artes. Neste sentido, em sua ótica, um dos aspectos cruciais do teatro não-dramático é a consciência do próprio meio. As encenações de René Pollesch são citadas por ele como exemplos desta preocupação com as próprias condições de trabalho no teatro: “As peças de René Pollesch frequentemente tratam do teatro como máquina hierárquica e do próprio mercado neoliberal de cultura em que elas surgem”²⁶. (p.9). Sob este enfoque, a questão sobre as condições de produção se reflete diretamente na própria liberdade institucional do teatro pós-dramático. Segundo Malzacher, nos Stadttheater da Alemanha, ligados ao governo, os artistas não podem controlar as condições de produção. Por isso, as formas pós-dramáticas são abrigadas, na maioria das vezes, por teatros independentes, que não possuem um elenco fixo, e confiam na união colaborativa de determinados artistas, compondo produções frequentemente de caráter internacional (p.13).

Bernd Stegemann, professor de Dramaturgia na Berliner Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, sublinha, por sua vez, que o teatro pós-dramático ao negar não apenas o texto dramático, mas também a própria estrutura dramática, independente da existência ou não de um texto, começa a estabelecer uma relação autorreferencial, com seus próprios elementos teatrais – sobretudo com a presença física dos atores (STEGEMANN, 2008, p.18). Stegmann destaca também a frustração extrema de expectativas perceptivas dos espectadores:

Os recursos teatrais servem à desconstrução da percepção dos espectadores, que continuam com o mau hábito de querer buscar um sentido, seja no personagem, seja na fábula, seja, de modo geral, na

²⁵ Tradução minha.

²⁶ Tradução minha.

própria mimesis. Deste modo, a separação entre o significante e seu significado se dá de maneira impositiva. (STEGEMANN, 2008, p.18).²⁷

Tais procedimentos pós-dramáticos, considerados por ele, de modo negativo, como formais, vazios, autoritários, autorreferentes e herméticos, em sua ótica, têm sofrido atualmente certa contenção no sentido de uma volta a experiências de maior comunicabilidade.

Em sua leitura de Lehmann, Klein e Sting, por seu lado, sintetizam, no livro *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst* (2005), que ao rechaçar o modelo da representação mimética, o teatro pós-dramático liberta o texto de sua subordinação à literatura e o vincula ao processo de atuação em que se inserem não apenas os atores, mas também os espectadores. De modo semelhante à performance e mesmo à dança, distancia-se de práticas psicologizantes e de noções como trama e personagem – desdramatização *Entdramatisierung* (KLEIN & STING, 2005).

Voltemos às laranjas.

A vida na Praça Roosevelt foi escrita pela dramaturga alemã, Dea Loher, em 2004, a partir de um convite do Instituto Goethe demandando uma peça que pudesse se inserir na Bienal de São Paulo, cujo tema era “Território Livre”: “Fui visitar uma penitenciária feminina, a Febem, uma escola de jovens bailarinos na periferia, o cemitério São Luis, além de teatros, museus, bingos e clubes. Enfim, tentei conhecer uma transversal da sociedade”. Esta era ela, em entrevista para a *Folha de São Paulo* (DÁVILA, 2004). Na noite em que seu apartamento em Pinheiros foi invadido e os assaltantes levaram seu laptop com todas as suas pesquisas, ela dirigiu-se desnorteada para a Praça Roosevelt, onde conheceu Ivam Cabral e Rodolfo García Vasquez, fundadores do grupo de teatro *Os Satyros*, com sede na praça. Naquela noite, Rodolfo a acolheu em sua própria casa e lhe emprestou seu computador: “Descobri a praça com os olhos deles. Eles abriram esse microcosmo para mim como modelo miniatura da sociedade, com as hierarquias e os conflitos. De repente, pareceu quase lógico escrever sobre a praça” (DÁVILA, 2004).

²⁷ Tradução minha.

A vida na Praça Roosevelt é assim: Tem a história do Sr. Mirador, policial, cujo filho foi esquartejado ao decidir abandonar o tráfico. Desde sua morte, o Sr. Mirador parou de se alimentar, e passou a comer apenas laranjas, fruta que o filho comia regularmente. A acidez das laranjas, no entanto, derreteu as mucosas do Sr. Mirador, perfurou as paredes do intestino e o estômago. Ele está em coma no hospital. A Sra. Mirador, sua mulher, que o tinha abandonado por julgá-lo culpado pela morte do filho, passa a visitá-lo diariamente, e se põe ao pé da cama a descascar laranjas, em uma espécie de lenta tortura, para o cheiro fazer o policial lembrar do filho morto. Tem a história de Aurora, uma transexual que, estuprada aos 12 anos por um mecânico, fugiu de casa aos 16 e foi trabalhar em uma boate no Panamá. Tem a história de Concha, uma secretária solitária com câncer linfático que tira uma foto por dia com sua polaróide e gosta de ir ao cemitério São Luis. Tem a história de Maria, que surtou de tanto jogar jogos de computador, e se tornou uma serial-killer. Tem a história de Bingo, a cantadora do Bingo que não tem nenhum amigo e que inventa sua própria biografia. Tem a história de Vito, dono de uma fábrica de armas herdada pelo pai e que está demitindo todos os seus funcionários porque está falido. E tem o homem da mala e celular que, sem dinheiro para ir ao enterro do pai, se vê obrigado a vender seus próprios pertences (LOHER, 2004).

Todas essas histórias entrecruzadas são inspiradas em “fatos reais” e se relacionam a pessoas de alguma forma ligadas à Praça e aos próprios atores de *Os Satyros*, que então encenaram a peça. Segundo a dramaturga, “cada personagem tem uma raiz autêntica, mas no fim é uma mistura de realidade e ficção. Neste sentido, a Phedra ‘real’ é com certeza um modelo excepcionalmente forte para a personagem da Aurora” (DÁVILA, 2004). Ela refere-se aqui a Phedra de Córdoba, de sessenta e sete anos, atriz transexual integrante dos *Satyros* que inspirou a personagem Aurora, a partir de uma série de relatos. Em entrevista à *Folha de São Paulo*, Phedra admite se reconhecer na pele de Aurora, entre lágrimas e gargalhadas: “Ela captou todas as conversas que tivemos. Que cabeça tem essa mulher.” (DÁVILA, 2004a).

Does the artist’s voice speak truth or fiction?

Esta pergunta aparece na coletânea de entrevistas realizada pela artista performática Linda Montano com uma série de performers, ao longo dos anos 80, incitando-os a falar sobre tópicos temáticos como comida, sexo, dinheiro, fama,

ritual e morte, relacionando memórias sobre a infância a seus trabalhos “artísticos” desenvolvidos posteriormente. A própria coletânea *Performance Artists Talking in the eighties* assume um caráter fortemente performático, à medida que de forma explícita questiona a autoridade das vozes dos próprios performers ao falarem sobre suas vidas, suas memórias, seus trabalhos. Este experimento foi citado aqui, porque muito mais do que ensaiar uma escrita da história da escrita da peça *A vida na Praça Roosevelt*, interessa a esta tese investigar o que acontece quando o teatro incorpora determinados elementos explorados pela performance, acirrando a tensão entre realidade e ficção, entre arte e vida. Atores interpretando suas próprias biografias, no entanto, escritas por outra pessoa, a partir de seus próprios testemunhos, um autor (?). Atores vendo outros atores interpretando suas próprias biografias, escritas por outra pessoa, a partir de seus próprios testemunhos, um autor (?). Atores participando da encenação de suas próprias biografias, escritas por outra pessoa, a partir de seus próprios testemunhos, um autor (?). Em suma, um teatro que explora os limites da diferenciação entre arte e vida, realidade e ficção, que em alguns momentos experimenta ultrapassá-los, expondo sua fragilidade, sua provisoriidade, mas que ao mesmo tempo não os abandona de forma definitiva. Um teatro que certamente se depara com o risco.

Mas em que medida aquela mulher, permeada de laranjas descascadas, avessadas, tem ela própria sua vida devassada? Que nível é esse de exposição?

(Em 2007 dei carne à Sra. Mirador em montagem de *A vida na Praça Roosevelt* dirigida por Ole Erdmann. Esta é a razão mais forte pela qual este texto figura aqui como exemplo de texto pós-dramático, em detrimento dos muitos outros possíveis).

2.3. Oscilações performativas

Quatro pacotes de 100 metros de saco de lixo volume 50 litros. Alguns na cor preta, outros azuis. Da proporção exata não me lembro agora, mas acho que havia mais negros. Todos os dias durante dois meses eles eram esticados por cerca de duas horas sobre o chão da minha sala quase sem mobília. Não havia um horário fixo, apenas se tratava de um compromisso diário: reservar duas das 24

horas do meu dia para descascar laranjas com as mãos, sobre um saco plástico. Durante a semana isso significava algum momento entre as oito, nove da manhã e as cinco da tarde, já que de sete às onze da noite aconteciam os ensaios com o diretor e os outros atores, de seis às sete me deslocava até lá caminhando e de cinco às seis normalmente tomava banho e me preparava para sair. Claro que estes intervalos de uma hora não eram tão rígidos, mas em todo caso, aquela disciplina indiretamente me impunha certa compulsão por reservar sempre uma hora inteira para movimentos preparatórios.

Caminhar era importante como exercício de aquecimento, porque ao chegar ao ensaio tinha que repetir ao menos duas vezes o ritual das laranjas, o que implicava meu deslocamento com elas – em geral seis –, os sacos plásticos e o vestido utilizado antes, portanto já molhado de caldo de laranja. Isso exigia o seu transporte também dentro de um saco plástico para tentar reduzir infimamente a impregnação quase total das laranjas na minha vida naquela época.

Geleia de laranja, chá de laranja, doce de laranja, creme de laranja, suco de laranja, sorvete de laranja, mousse de laranja, bolo de laranja, calda de laranja, molho de laranja – havia muitas formas de aproveitar todas aquelas frutas descascadas e esfaceladas por minhas próprias mãos. No início preferia as laranjas-baía, com casca bem grossa e dura, sendo assim muito mais fáceis de descascar. Depois me deixei desafiar pelas laranjas-pêra e lima, de casca mais fina. Descobri que aquela dificuldade me ajudava, justamente porque impunha maior força de resistência à ação, me exigindo muito mais energia.

É importante dizer quanto ao figurino, que além do vestido negro oficial, exclusivamente reservado para os dias das apresentações, havia outros dois para ensaiar: um vermelho estampado e outro preto, muito similar ao oficial, mas bem mais velho e gasto. Ambos os vestidos eram utilizados, de maneira alternada, duas vezes por dia – uma em casa, seguida de outra no ensaio – ou seja: enquanto um secava após ser colocado na máquina de lavar imediatamente após minha chegada a casa, o outro era usado no dia seguinte. Toda vez que me sentia um pouco irreal por ligar a lavadora à uma da manhã e depois levantar para pendurar o vestido às três da madrugada, pensava na necessidade de executar minhas ações usando um vestido. Esse pensamento talvez decorresse de uma espécie de sensação de responsabilidade sobre a escolha daquele figurino, o qual eu mesma havia proposto utilizando peças do meu guarda-roupa pessoal – tanto os vestidos quanto

a sandália rasteira preta, que me era indispensável para caminhar. Em verdade, por mais que me esforçasse para justificar aquela escolha pensando no vestido como signo de feminilidade e também de maternidade, as razões pelas quais optei por sugerir aquele figurino situavam-se em algum lugar entre a maior facilidade de movimento e a aproximação de minhas próprias roupas como estratégia para uma aproximação de mim.

Ao receber o texto da Sra. Mirador, uma mãe que acaba de perder o filho, assassinado e esquartejado por traficantes de drogas e cuja única ação que faz sentido na vida é se deslocar ao hospital onde o marido está internado, para descascar laranjas diante dele como forma de culpá-lo pela morte do filho, parecia quase impossível evitar a sedução *a priori* pelo impulso de expressar sentimentos: revolta, dor, raiva, desespero. Todos esses substantivos eram facilmente depreendidos de suas falas na primeira leitura. Era praticamente irresistível o apelo à expressão dos estados internos daquela mulher. Em lugar disso, no entanto, o diretor Ole Erdmann deu a seguinte indicação: “Descasca as laranjas e vê que sensações vão vir a partir dessa ação específica. Não faz o caminho inverso chegando já com um sentimento pronto para ser mostrado. Experimenta esse sentimento a partir da sua ação concreta.” À primeira vista suas palavras pareciam aludir a uma interpretação realista, *à la* Stanislavski. Mas não completamente. Ole dispensava, entretanto, qualquer análise psicológica da personagem que de alguma forma motivasse suas ações. Havia uma espécie de exteriorização dessas ações no sentido de uma ênfase sobre a sua execução mesma, muito mais que sobre os motivos racionais que justificassem tal execução.

Além disso, não havia, por parte da direção qualquer tipo de esforço de apagar vestígios meus, enquanto atriz, na performance daquela mulher. Essa linha tênue *entre eu e ela* foi sem dúvida uma das maiores dificuldades: era impossível esconder-me atrás dela. Um ano depois, ao assistir a uma performance de Angelica Liddell em Barcelona, me dei conta de que ela verbalizava performaticamente, exacerbando ao paroxismo, o processo de trabalho fundamental de uma atriz. Sua apresentação consistia na exposição de trechos de um diário iniciado após uma dolorosa ruptura amorosa como estratégia de sobrevivência, como marco emblemático de uma escolha pela vida acompanhado por uma viagem à Veneza. Ao longo da performance, Angelica cortava-se superficialmente com uma gilete, fazia exercícios de musculação ao mesmo tempo

que se empanturrava com enormes pedaços de bolo. Frases, cujos significados eram absolutamente brutais, se proferiam contra o pano de fundo da leveza de canções e contextos pop.

Há certa escolha pela vida em um trabalho no teatro. Algumas vezes a consciência dessa escolha é tão presente que repercute na intensidade de nossas ações sobre o palco. Uma enorme laranja prestes a jorrar bastante sangue ao ser esfacelada – assim me sentia, naquele momento, muito mais do que propriamente como alguém esmagador. Poderia escrever agora as causas concretas de meu estado de esfacelamento interno daquela época, mas seriam sempre aqui causas narrativas. Poderia dizer que meu devastamento se dava mais que por uma ruptura, por um afastamento amoroso, uma ausência experimentada concretamente como morte. Mas estas frases seriam tão ficcionais quanto todas as outras escritas nesta tese até agora.

(Quando o pensamento demorava era um problema, sequestrava o presente. Para onde ia o presente? Precisava encontrar um meio de não ser levada do presente. Escrever o presente? Desde criança não conseguia dar cambalhota, tinha medo de quebrar a coluna o pescoço a cabeça. Era necessário inventar outro meio de movimentar o pensamento. Naquela época tinha ouvido que Gertrude Stein *escrevia* retratos dos outros captando seus ritmos internos. Isso acontecia na fala simultânea à escuta por parte do outro, precisamente aí ele estaria mais presente; e não no olhar, o olhar podia conduzi-lo para longe lembranças memória. Talvez andar daria vazão àquela intensidade mental que não cabia no meu corpo e me lembraria de que tinha um corpo. Às vezes desejava adoecer, fisicamente adoecer, no sentido de *padecer de alguma enfermidade*, assim ficaria mais concentrada. Ou não tivesse que fazer absolutamente nada. Apenas parar, imobilizada nos limites da minha consciência, prestando atenção, sem me deixar ir. Talvez fosse isso. Precisava conseguir ficar imóvel. Era esse estado que a doença poderia me proporcionar, a degradação física seria a prova material e incontestável de minha falta de controle sobre o mundo, e uma vez convencida disso, poderia decidir descansar. Na verdade agora já estava pensando que a resistência seria mesmo esta: decidir. Ver tantas palavras juntas proporcionava-me a satisfação secreta de ser presente – estava ali, era inegável. E quanto mais se acumulavam as palavras e as linhas, mais acreditava na minha possibilidade de inventar a vida. Foi assim que por um brevíssimo instante li essa meia página e

achei que tinha transformado o sofrimento numa enorme ferida aberta. Esta abertura provocou uma vontade irracional de exibição, exposição não só ao olhar dos outros, mas a minhas sensações. Em todo caso, tinha sempre um pequeno abismo entre o tempo do que escrevia e o tempo da minha dor. E o instante passou.)

Ao longo do processo, descobri que a sensação de ser minha a pele esgarçada, de ser eu as laranjas esmagadas, também poderia apontar para uma força pontencial que se rebela e insurge, assim como a energia ativa e agressiva da Sra. Mirador poderia indicar justamente uma sensação muito forte de esmagamento pessoal. Nesse instante preciso entendi as primeiras palavras do Ole, dizendo a todos que o personagem não existe – a Sra. Mirador *c'est moi*. E minhas mãos e unhas estavam, de fato, tão alaranjadas quanto as dela.

Os outros atores encontravam-se também bastante angustiados com todo o processo de ensaios. Aquele novo teatro que nos era apresentado ia de encontro a tudo que havíamos aprendido em nossas formações, exigindo-nos muitas reformulações. No início daquele ano, tinha entrado para o Doutorado em Estudos de Literatura, e começava a me familiarizar, no nível teórico, com a ideia de um teatro performativo. Ao longo dos ensaios percebi, entretanto, que aquela experiência era fundamental para entender, como atriz, meu primeiro contato com a própria teoria daquela nova forma de teatro. Esse pano de fundo teórico, em alguns momentos catalisava e, em outros, continha um pouco minha angústia.

No início era como se estivesse indo contra o texto, porque às vezes descobria sensações que pareciam contraditórias para a Sra. Mirador. Mas gradativamente, no entanto, fui rendida pela força que me era exigida para descascar todas aquelas laranjas, para separar a pele branca da casca, pela dor que me causava quando seu caldo ácido entrava em contato com alguma ferida em minha própria pele. A força que eu fazia e a força que me era provocada por uma superficial autoagressão do meu corpo criava uma energia, uma sensação, que na maioria das vezes não sabia nomear.

Mas até que ponto era produtivo esse não saber? De um lado, significava algo positivo, estava conseguindo abrir mão da tentativa de controlar através da linguagem e portanto dominar o corpo com a razão. De outro, intuía de certa maneira que aquela nova forma de fazer teatro não repudiava de modo absoluto movimentos reflexivos – ao contrário, sentia que meu trabalho como atriz

conseguia incorporar de modo fecundo essa autorreflexão. Por exemplo, ao pensar sobre em que medida era, de fato, necessária aquela dor física concreta. Em um primeiro momento foi importante no sentido de chamar atenção para outro estímulo que não o racional, coerente, oriundo da interpretação do texto. Mas em seguida, uma vez já instaurado o hábito de escutar o corpo em busca de motivações físicas para uma ação, a autoagressão não era a única possibilidade de despertar a energia física. Tratava-se somente de uma estratégia de deslocamento do foco para a busca de estímulos.

E foi assim que as laranjas me levaram a Pollesch.

O que mais me impressionou em meu primeiro contato com seu trabalho foi a sua maneira de levar à cena explicitamente todas essas reflexões teóricas. Mais especificamente me mobilizaram os gritos dos atores, que muito mais que na expressão de sentimentos prévios, se baseiam na proposta de uma outra relação com o texto e com a própria teoria. Era como assistir, explicitadas sobre o palco, a todas as indicações do Ole. A principal delas que se conecta com o trabalho de Pollesch certamente refere-se ao objetivo de evitar a *colonização por parte do texto*, seja sobre os espectadores, seja sobre o diretor, ou sobre os próprios atores.

Outro tom.

Uma vez abordados os rótulos de pós-moderno e de pós-dramático, bem como suas vinculações mais imediatas com o trabalho do diretor René Pollesch, a ser focado no capítulo seguinte, neste momento, faz-se necessária a atenção ainda sobre uma última etiqueta, especialmente produtiva para a descrição do teatro de Pollesch. Refiro-me à noção de teatro performativo, utilizada em algumas direções no discurso teórico atual sobre teatro contemporâneo. O termo performatividade é usado aqui especificamente na direção proposta por Josette Féral, que opta de maneira deliberada por esta nomenclatura em detrimento das noções de pós-moderno e de pós-dramático, consideradas por ela demasiadamente gerais, abarcando sob o mesmo rótulo práticas teatrais muito diferentes. Segundo Féral, o conceito de performatividade está no centro de funcionamento das produções de teatro consideradas como pós-modernas e/ou pós-dramáticas. Neste âmbito, do ponto de vista metodológico, esta tese seguiu até agora a orientação de Féral, no sentido de uma perspectiva performativa definida primeiro a partir de Austin e Searle – permitindo um olhar para o teatro valorizando muito mais a ideia de ação do que a de representação – e em seguida em sua conexão com uma

estética da presença, implicando não apenas o risco, como certa *eventização* do teatro (FÉRAL, 2008). Tal conexão é feita na formulação teórica de Féral a partir das contribuições de Jacques Derrida ampliando a compreensão do conceito de performatividade para além do âmbito da linguística, a partir da consideração de a possibilidade de fracasso comunicativo se inscrever na própria realização da comunicação (cf. Pressupostos Teóricos).

O caminho proposto por Féral também foi tomado pelas presentes investigações como metodologia no que se refere à análise da performance enquanto pressuposto para esta discussão, especialmente a partir do delineamento inicial de duas molduras teóricas segundo as quais se poderia observar esta noção. Como já visto, Féral vincula a perspectiva antropológica a Richard Schechner e especialmente seus livros *The End of Humanism* (1982) e *Performance Studies: an Introduction* (1992); e a perspectiva estética, a Andreas Huyssen e seu livro *After the Great Divide* (1986). Estas molduras, e seu cruzamento, permitem esclarecer o posicionamento teórico desta tese em termos oscilantes, uma vez que segundo a própria Féral, por meio desses dois pontos de vista, emergem dois grandes eixos a partir dos quais se pode observar a maioria das produções teatrais de hoje (FÉRAL, 2008). Tal pressuposto constituído pela abordagem do conceito de performance visa enfatizar as contribuições da *Performance Art* para o teatro – e mais especificamente para determinadas manifestações teatrais atuais – em termos da inscrição e explicitação de certa performatividade cênica no sentido da proximidade entre ator e performer, da ênfase tanto sobre a situação cênica em detrimento dos jogos ficcionais, quanto sobre a imagem e a ação em detrimento do texto, e no sentido também de um apelo à receptividade do espectador e a mobilizações perceptivas a partir do uso da tecnologia. No que se refere à questão específica sobre a percepção, Féral esclarece que, no teatro performativo, nem sempre o modo perceptivo implica uma absorção total, tendo o espectador a opção de se manter distanciado – no entanto, essas formas performativas tocam mais que outras a sensibilidade sensorial, impondo um diálogo com o corpo, com a própria matéria. A atenção do espectador volta-se, pois, para a execução mesma do gesto, sendo as competências técnicas dos atores colocadas em evidência antes mesmo do *récit*. Sob este aspecto, configura-se a ênfase sobre a própria execução de uma ação sobre a cena (FÉRAL, 2008).

No âmbito desta definição, Féral contrasta de maneira não dicotômica a noção de performatividade com a de teatralidade – esta última mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica, que como visto mais detalhadamente no subcapítulo 2.1, depende do olhar oscilante do espectador para tomar consistência – a partir das três conotações conferidas por Schechner para o verbo *performar* na língua inglesa: de acordo com a primeira delas, *to perform* equivale a ser (*being*), viver, se comportar; conforme a segunda, este verbo corresponde a fazer (*doing*), atividade de tudo que existe. E, por fim, sob a perspectiva da terceira conotação, *to perform* refere-se a mostrar o fazer (*showing doing*). Este último sentido identifica-se, nesta ótica, com a base da teatralidade. Sob esta perspectiva, então, a noção de performar conecta-se em inglês diretamente à performatividade, muito mais que à ideia de teatralidade, diferentemente da língua francesa, em que *to perform* se traduz como *représenter*. Neste contexto, todas aquelas acepções para a palavra performar, disponíveis na língua inglesa, vinculam-se de maneira direta a ações que estão em jogo interagindo de maneira não excludente no processo cênico. Féral esclarece ainda que esse fazer está presente em toda forma teatral que ocorre em cena. A diferença, entretanto, é que no teatro performativo o fazer é enfatizado, explicitado como elemento primordial (FÉRAL, 2008). Neste sentido, à medida que o teatro performativo incorpora também a dimensão do *mostrar o fazer*, de alguma maneira, a teatralidade não está excluída desse processo:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura. (FÉRAL, 2008a, p.201).

A autora caracteriza, assim, o teatro performativo a partir de dois aspectos fundamentais. O primeiro, então, associado à ação de mostrar a execução de uma ação e o segundo vinculado ao que chama de *evenementialité*, i.e., pelo fato de tais ações não serem classificáveis nem de verdadeiras, nem de falsas, uma vez que elas simplesmente ocorrem²⁸. A noção de *evenementialité* conecta-se à

²⁸ “As play acts, performative are not ‘true’ or ‘false’, ‘right’ or ‘wrong’, they happen” disse Schechner (2002, p. 127).

descrição de eventos constituída por cada produção singular de ação durante uma apresentação teatral, muito mais que à concepção da própria apresentação como unidade eventual²⁹. Esta concepção de evento, característica fundamental da performance de que se apropria o teatro performativo, vincula-se tanto à ênfase sobre o processo e à situação em detrimento do resultado final, quanto sobre o aspecto lúdico da própria situação interativa envolvendo performers e espectadores enquanto participantes do evento (FÉRAL, 2008).

Sob este aspecto, na inter-relação que conecta o artista com seu próprio corpo, com os outros e os objetos, observa-se um investimento de si, uma presença fortemente afirmada – não uma intensidade energética, como em Grotowski, mas um engajamento total envolvendo mesmo o seu esgotamento físico e a abertura para o risco de performar (FÉRAL, 2008). Neste sentido, Féral caracteriza ainda o teatro performativo não apenas a partir de uma escritura cênica não hierárquica, mas a partir da própria operação de desconstrução dos modelos de realidade, e os signos e sentidos por ele vinculados. Tal desconstrução implica um jogo com a instabilidade e a fluidez dos signos, “forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética”. (FÉRAL, 2008a, p.202).

O diretor teatral alemão Frithwin Wagner-Lippok estabelece, em seu artigo “Realidades oscilantes. Observações sobre o performativo no teatro contemporâneo” (2011), um paralelismo entre as relações do teatro pós-dramático e o teatro dramático, com as relações entre o teatro performativo e o teatro tradicional afeito a análises semióticas convencionais. A ruptura oferecida por determinadas formas teatrais contemporâneas, segundo ele, situa-se não apenas na troca de papéis de espectador para colaborador – proposta de certa forma já implícita na ideia de *Verfremdungseffekt*, de Brecht – mas, sobretudo na autoimplicação sentida pelo espectador e motivada pela própria encenação:

²⁹ Esta noção pode ser associada também à eventização praticada pelos novos historiadores que conferiram o caráter de evento não mais aos grandes feitos históricos – como fazia a *histoire événementielle* – discursiva e narrativamente construídos, mas a acontecimentos singulares, locais, anônimos, justamente a partir da própria explicitação do gesto construtivo da elaboração do discurso historiográfico.

(...) o espectador experimenta inevitavelmente um conflito pessoal que o afeta e que implica uma tomada de decisões. Sair ou ficar? Responder ou calar? Intervir ou compartilhar a culpa por uma situação insuportável e irresponsável? Consentir que se tornem públicas certas coisas sobre si ou preferir o anonimato? O visitante (já que “espectador” deixou de ser provavelmente o termo adequado) sempre dispõe de diferentes opções, mas não dispõe da seguinte: *não* assumir uma posição. (WAGNER-LIPPOK, 2011).

Este papel ativo do espectador, seja concreta, seja conceitualmente inscrito no teatro performativo, segundo Wagner-Lippok, promove uma oscilação de interpretações que permite experiências limítrofes entre arte e vida, ator e personagem. O diretor retoma as palavras da teórica do teatro alemã Erika Fischer-Lichte, para descrever esse processo de cruzamento de limiares implicado pela performatividade: “Uma estética do performativo tem como objetivo esta arte da travessia de fronteiras. (...) A fronteira se converte em umbral que não separa, mas une.” (FISCHER-LICHTE, apud WAGNER-LIPPOK, 2011).

Neste contexto, ele vincula a performatividade a uma estrutura desierarquizante, desestabilizadora de dicotomias, auto-referencial, e capaz de provocar essas oscilações entre diferentes interpretações, chamada de “laço autopoietico recursivo”. A imagem deste laço identifica-se diretamente com a fita de Möbius, que não possui dois lados independentes um do outro, mas sim, uma estrutura flexível da qual insurgem – simultaneamente coexistindo – ambos os lados. Sob esta perspectiva, a explicitação do caráter básico de evento do teatro performativo implica a desestabilização da distribuição de papéis entre ator-personagem, ator-espectador, diretor-autor, etc.

O par conceitual produtor-receptor se dissolve. Atores e espectadores figuram por sua atitude como co-atores em uma representação que já não pode ser entendida, conseqüentemente, como expressão de um sentido pré-existente. Se converte, antes, em evento, em última instância indisponível, não controlável. (WAGNER-LIPPOK, 2011).

Esta ideia da impossibilidade do controle é vinculada ainda às formulações teóricas de Fischer-Lichte no sentido da definição do processo artístico enquanto autocriação entendida como impossibilidade de planificação, controle e produção por uma única instância autoral, criadora, sendo realizada colaborativamente por todos os implicados. (FISCHER-LICHTE, apud WAGNER LIPPOK, 2011).

Fischer-Lichte, que também se destaca no cenário acadêmico alemão pela abordagem da performatividade no âmbito da teoria do teatro, diferencia, por sua vez, duas perspectivas a partir das quais se pode enfocar o fenômeno teatral: a semiótica, vinculada primordialmente à função referencial do teatro, ou seja, à produção de sentido acerca de personagens, ações, relações e situações; e a performativa, relacionada de maneira direta à sua própria função performativa, i.e., à produção de presença a partir da execução de ações por atores e espectadores na situação interativa constituída pela experiência teatral. Ambas as funções, para a autora, são simultaneamente constitutivas desta experiência, ainda que suas intensidades se alternem na grande parte das vezes, sendo a história do teatro europeu compreendida como “la historia de un permanente desplazamiento de influencias entre la función referencial y la performativa”. (FISCHER-LICHTE, 2007). Sob este aspecto, Fischer-Lichte afirma que os significados somente são produzidos a partir da interação entre essas duas funções. O exemplo oferecido por ela é a presença de uma mesa no palco, que não necessariamente tem que ser interpretada como uma mesa, podendo ser recodificada como um barco, uma gruta, uma montanha: “a un objeto en el escenario no se le puede atribuir de por sí un significado, esto sólo tiene lugar en el contexto de los procesos performativos, en el que es utilizado”. (FISCHER-LICHTE, 2007). Seria interessante acrescentar, à luz das investigações propostas por esta tese, que a presença da mesa, entretanto, poderia afetar ou não os espectadores de maneira mais imediata e independente de sua significação, simplesmente por sua materialidade visual e presença concreta. A importância das contribuições de Fischer-Lichte reside na afirmação desta dependência da função performativa por parte da função referencial: “Los significados producidos por los espectadores mientras juegan el juego de la representación, se constituyen como resultados de jugadas determinadas y son utilizados como instrumento de juego para las jugadas siguientes.” (FISCHER-LICHTE, 2007). E é exatamente neste aspecto que a autora mostra-se em sintonia com concepções da experiência teatral enfatizando o seu caráter interativo:

Ya que la puesta en escena representa una forma particular de interacción face to face, los procesos de la puesta en escena y de la percepción se implican, pues, mutuamente. Juntos crean las reglas del juego, según las cuales todos los participantes, actores

y espectadores juegan el juego de la representación. De este modo las condiciones de la comunicación de una representación teatral pueden describirse y determinarse como las reglas constitutivas de un juego; un juego sin embargo, cuyas reglas en determinadas circunstancias pueden ser modificadas durante su transcurso, y que queda abierto a intervenciones por parte de los actores y los espectadores. Las reglas son válidas en tanto que sean ejecutadas. (FISCHER-LICHTE, 2007).

O que ocorre, no entanto, na perspectiva de Fischer-Lichte, é que as análises semióticas, na prática, não dão conta da interação entre significado e efeito, nem dos campos energéticos desenvolvidos entre atores e espectadores, concentrando sua atenção nos processos de formação de significados, independentemente da função performativa. A partir do exemplo da encenação de *Trainspotting*, por Frank Castork em 1997, na Volksbühne, em Berlim, a autora destaca as seguintes questões que, segundo ela, não são possíveis de serem respondidas por uma análise semiótica tradicional:

¿Cómo describir las relaciones entre estos discursos y acciones, y el efecto que los mismos producían en los espectadores? ¿Estaba el efecto vinculado a un significado o era la manifestación de una pura reacción corporal? ¿Cuál era la relación entre un significado posible y su efecto? ¿Qué es lo que ocurrió aquí entre los actores y los espectadores? ¿Hasta qué punto estaban afectados, o incluso transformados? ¿Cómo podemos describir y determinar la experiencia estética provocada en y a través de la puesta en escena? ¿Se trataba de una experiencia puramente sensual?, y ¿formaban parte de ella los significados que el espectador asociaba a esas impresiones sensoriales? (FISCHER-LICHTE, 2007).

A análise semiótica, tal como concebida por Fischer-Lichte, fundamentada sobre a prática de registros, durante determinada encenação, de todos os elementos da mesma que parecem relevantes ao investigador – ações dos atores, reações do público, aspectos da cenografia, etc – pode ser associada ao que Josette Féral chama de teorias do produto acabado (*théories du produit fini*), as quais visam a compreensão do espetáculo, mais que sua criação, e se dirigem mais ao pesquisador ou ao espectador interessado. A estas teorias, contrastam as teorias da produção (*théories de la production*), frequentemente desenvolvidas por profissionais vinculados à prática teatral, visando, portanto, a criação, compartilhando suas perspectivas, reflexões e descobertas sobre a experiência do teatro.

Féral define a semiologia como único campo que construiu uma ciência própria para o teatro, constituindo-se de enfoques analíticos a partir da observação da encenação com o objetivo de melhor *entendê-la*. Sob este aspecto, as análises semiológicas visam o saber, procuram desenvolver conhecimento, seja de maneira indutiva, criando generalização a partir da observação, seja dedutivamente, tendo como ponto de partida sistemas de pensamento já constituídos, os quais posteriormente se orientam ao teatro: teorias da comunicação, teorias sociológicas, psicológicas, antropológicas, estético-recepcionais, etc. (FÉRAL, 2008).

O acento sobre o processo, por sua vez, constitui-se por teorias empíricas da produção, que permitem teorizar a prática, tentando estudar a experiência teatral como processo e visando o *savoir-faire*, não o *savoir*. São construídas pelos próprios profissionais ligados à prática do teatro, entre os quais se podem citar como exemplos, Adolphe Appia, Gordon Craig, Stanislavski, Brecht, Grotowski, etc. Féral esclarece que estas não são teorias *strictu sensu*, mas configuram-se sim como reflexões que permitem uma aproximação do fenômeno teatral (FÉRAL, 2008).

Segundo a autora, enquanto os estudos de teatro nos anos de 1970 e 1980 foram marcados por uma forte inclinação semiológica, hoje, além dos signos, também despertam interesse domínios mais fluidos: o processo, o corpo do ator, a sua atuação e a criação – buracos negros de que a semiologia já não consegue mais dar conta (FÉRAL, 2008).

Féral sublinha ainda que a encenação é apenas um momento de um processo que deve ser reafirmado e que a análise do espetáculo é interessante quando se compreende o processo de criação feito. Neste contexto, o olhar sobre o trabalho de um diretor torna-se mais complexo a partir do conhecimento de como ele trabalha. Para Féral, então, a finalidade da análise, o objetivo maior da tentativa de compreensão de uma peça, ou simplesmente do que se passa sobre o palco, mais que a emergência do sentido, é presenciar o desempenho de um artista, perceber melhor a sua arte (FÉRAL, 2008).

No que se refere a uma perspectiva performativa, então, ambas as teóricas convergem de alguma forma ao tentarem esboçar pressupostos para a tarefa dos estudos teatrais. Enquanto Féral defende análises não impressionistas a partir da necessidade de criar fundamentos, métodos e corpus – pontes entre o antes e o

depois da apresentação, entre o saber teórico e a prática – e a partir da construção de um espaço *intermezzo*, uma zona teórico-prática, em que seja possível fazer prática de um ponto de vista teórico, concebendo o teatro como sistema instável, observável a partir de molduras complexas que permitam enxergar também incertezas, o caos, o acaso e o risco; Fischer-Lichte afirma:

Es tarea de la ciencia teatral desarrollar nuevos métodos capaces de captar lo genuinamente performativo de la puesta en escena, así como también la intersección entre las funciones referenciales y performativas, entre los elementos significantes y no significantes. Esto parece especialmente importante, por el hecho de que en diversas representaciones, como las puestas en escena experimentales, los rituales, los juegos, competiciones deportivas etc., frecuentemente las funciones performativas prevalecen claramente sobre las referenciales. Para describir y analizarlas con más exactitud se requiere una innovación metodológica en pos de la cual trabajan hoy en día diferentes investigadores. (FISCHER-LICHTE, 2007).